Corin Braga

Lucian Blaga

Geneza lumilor imaginare

Ediţia a II-a, revizuită

STUDIU INTRODUCTIV DE CĂLIN TEUTIŞAN

Ediţia I: Iaşi, Institutul European, 1998

Ediția II: Bucureşti, Tracus Arte, 2013

© Corin Braga

STUDIU INTRODUCTIV

Comparatismul contemporan în căutarea metodei critice "vrăjite"

În ultimul deceniu şi jumătate, prezenţa lui Corin Braga pe scena cercetării academice din ţară şi din străinătate a fost constantă. Tezele ingenioase şi instrumentele de analiză mai puţin obişnuite în spaţiul critic şi cultural românesc, capacitatea de sinteză şi erudiţia zdrobitoare i-au impus definitiv imaginea de *scholar*. Cu ritmicitatea unui mecanism foarte bine reglat, Corin Braga publică tomuri prodigioase, ca probe incontestabile ale disciplinei interioare a unui cercetător de carieră. Mai mult decât atât, două romane (*Claustrofobul* şi *Hidra*, făcând parte dintr-o proiectată tetralogie, *Noctambulii*) şi un *Jurnal de vise* au fost tipărite sub aceeaşi semnătură, spre surpriza celor obişnuiţi deja cu discursul ştiinţific al autorului. Iar surprizele continuă, prin recenta publicare în variantă electronică a unui scenariu de film, care propune un *sequel* – al patrulea – la celebra franciză cinematografică *Matrix*.

Opera multicefală a lui Corin Braga pune în evidenţă, dincolo de proteismul intelectual, interesul preponderent al scriitorului pentru subiectele şi metodele "tari". Cărţile ştiinţifice se revendică de la metoda hermeneuticii (an)arhetipale şi a studiilor culturale. Romanele se încadrează în formula neoavangardismului onirist. Iar scenariul *The After-Matrix. The Third Renaissance* se naşte din înclinaţia scriitorului pentru subiectele mitologizate din sfera *pop culture*, faţă de care nu are nici un fel de false prejudecăţi intelectualiste. În al doilea rând, constantele imaginarului şi metodele de abordare a lui, fie în analiza ştiinţifică, fie în ficţiunea literară, apar ca o reţea continuă / contiguă / congeneră. Aşadar: psihanaliză, psihocritică,

psihogeografie, psihoistorie, psihobiografie pe de-o parte; vise, paradisuri ratate, hărţi "vrăjite", utopii şi contrautopii pe de cealaltă, iată reţeaua de semnificaţi şi de semnificanţi imaginari ai lui Corin Braga.

Paginile care urmează propun exclusiv o cartografiere a volumelor *academice* ale autorului, dar nu sub forma unei istorii externe a corpusului ştiinţific, dată de apariţia în succesivitate a acestor cărţi. Deşi, uneori, paşii analizei vor coincide şi cu o asemenea structură secvenţială. Mă interesează în schimb, în cel mai înalt grad, o istorie *internă* a operei: devenirea metodei, a perspectivei, a obiectelor de studiu chiar, în interdependenţa şi în continuitatea lor, în dialectica lor naturală. Adică ceea ce Mircea Eliade numea, în prefaţa la romanul *Şantier*, "descrierea fazelor unei cunoaşteri" – în cazul de faţă, o cunoaştere şi o conştiinţă critică.

***

În vidul psihanalitic românesc de până în 1989, literatura de specialitate (ca să nu mai vorbim de practica psihanalitică în sine) fusese o imposibilitate. Un demers precum cel al lui Corin Braga, din volumul *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, are o incontestabilă valoare de noutate în câmpul culturii şi analizei literare româneşti. Acribia bibliografică şi obsesia sistemică stau la baza monografiei dedicate personalităţii şi operei blagiene. Mişcările abisale ale eului, justificate psihanalitic, determină construcţia imaginarului literar, dar şi a modelului filosofic propus de către Lucian Blaga.

Premisa absolută a studiului este *complexul surorii moarte*. Lelia, mezina familiei Blaga, moare cu două luni înainte de naşterea lui Lucian. Întreaga biografie a poetului şi filosofului urmează a fi marcată dramatic, uneori chiar brutal, de acest eveniment care îi precede în-fiinţarea. Corin Braga explică muţenia autistă de până la patru ani prin identificarea copilului cu sora moartă. Refuzul cuvântului va fi, astfel, refuzul intrării în fiinţă, percepută ca anulare vinovată a dublului thanatic. O insecuritate de *gen* va fi permanent vizibilă în

comportamentul individual, pe tot parcursul vieţii. La fel, o insecuritate (dublată, în răstimpuri, de o hipertrofie a eului) în raport cu propria valoare, de unde necesitatea de a o re-demonstra mereu, prin acte – culturale, desigur – spectaculoase. Un complex al multiplicităţii eurilor, ca rezultat al acestei insecurităţi, se va traduce prin recursul la creaţia dramaturgică. Aceasta permite ipostazierea în concretul estetic a *personae*-lor blagiene, astfel decompensate ca factori de tensiune psihică. Mitologia vârstei copilăriei şi misterul numinos pe care îl degajă vor constitui elemente decisive în construcţia modelului teoretic blagian, comentat cu subtile nuanţe de către criticul literar.

Până la studiul monografic al lui Corin Braga, metaforismul neovizionarist (cum îl numeşte Ioana Em. Petrescu) al lui Blaga beneficia de cel puţin o interpretare exemplară. Ea îi aparţine lui Ion Pop, în volumul *Lucian Blaga – Universul liric*. Criticul oferea acolo o perspectivă unificatoare asupra valorilor ontologice şi gnoseologice teoretizate de Blaga. Unul dintre pretextele critice era analiza gestului acoperirii ochilor, pe care Blaga îl face, conform propriilor mărturisiri, în momentul prim al vorbirii. Prilej pentru comentator de a construi o demonstraţie asupra relaţiei dintre *eu*, *lume* şi *limbaj*, în sensul trădării limbajului şi al apartenenţei eului la o lume pre-gramaticalizată. Ea, lumea, fusese cunoscută osmotic şi intuitiv, prin organele abisale ale eului, iar sintagma definitorie pentru acest tip de cunoaştere era "fiinţarea ca tot". Prin intrarea în câmpul lingvistic concret, în gramatica funcţională a limbajului, subiectului i se retează pseudopozii cu care cuprindea integral substanţa ascunsă a fenomenelor. Noţionalitatea limbajului, precipitatele sale conceptuale, sintagmatica limbii nu mai reuşesc decât cel mult să aproximeze sensurile eterne, de dincolo de coaja tranzitorie, istorică a lucrurilor lumii. Singura care mai poate să exprime aceste sensuri este *cântarea* poetică, adică o limbă magică, având funcţii de incantaţie orfică.

Studiul lui Corin Braga, ulterior celui al lui Ion Pop, oferă pentru prima dată explicaţiile psihanalitice ale acestui gest, revelator – în ordinea unei biografii culturale – pentru teoria

blagiană a cunoaşterii. Pomenitul gest pune capăt, chiar dacă nu definitiv, asumării identităţii unei fiinţe moarte. Ruptura de "dublul mort" înseamnă şi ieşirea din tăcerea autistă. Ruptură relativă, totuşi, câtă vreme, deşi identitatea străină este lepădată, complexul pe care ea l-a generat rămâne. De aici se nasc, modelate psihanalitic, mişcările eului. Tot de aici se nasc, modelate de orizontul cultural, construcţiile operei.

Instrumentele hermeneutice la care apelează Braga fac posibilă articularea unor demonstraţii extrem de incitante, formulate în premieră. O asemenea demonstraţie, având aplicabilitate la câteva dintre teoriile culturale blagiene, stabileşte sursele originare ale acestora. Respectivele teorii ar fi produsul nu doar al cercetărilor comparatiste ale morfologului culturii, ci, mai ales, produsul unor intuiţii subiective sau "proiecţii". Un exemplu spectaculos în acest sens îl constituie discuţia asupra mitologiei traco-daco-geţilor, în fomula elaborată de Lucian Blaga. Mai mult, acest episod analitic îi foloseşte lui Corin Braga pentru a face o discretă, dar foarte importantă pledoarie în favoarea propriei metode critice, respectiv a adecvării acesteia la obiectul său. Comentariul lui Lucian Blaga asupra lucrării lui Vasile Pârvan *Getica. O protoistorie a Daciei*, ar constitui, după Corin Braga, o psihanaliză a cărţii lui Pârvan, "tributară temperamentului şi viziunii personale a istoricului". Iată, deci, o corespondenţă flagrantă a metodelor, justificând o dată în plus valoarea de necesitate a unui atare demers asupra autorului studiat.

În *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, perspectiva şi interpretările erau mai degrabă îndatorate psihanalizei. În schimb, studiul monografic *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar* operează cu instrumentul predilect al psihocriticii. *Cuvânt înainte*, capitolul introductiv al volumului, propune o discuţie asupra mitului Nichita Stănescu, din perspectiva disocierii abisale între omul şi creatorul ce coexistă într-una şi aceeaşi fiinţă. Corin Braga admite latura non-etică a personalităţii sociale, pe care se fundamentează construcţia *ideologică*, s-o numim aşa, a mitului personal. Dincolo de aceasta, însă, pledoaria criticului

este foarte clară: poziţia operei în contextul istoriei literare nu ţine de atari discuţii circumstanţiale. Ea decurge din valoarea estetică şi aici se află singurul câmp de lucru în care cercetătorul trebuie să-şi facă imersiunea hermeneutică. E foarte clar, deci, că opţiunea lui Braga duce analiza critică înspre un teritoriu al căutării sensului operei, ceea ce face din monografia dedicată poetului şaizecist-şaptezecist un studiu de factură preponderent modernistă. De altfel, Corin Braga se înscrie, în chip evident, în această epistemă ştiinţifică şi de cercetare. Este vorba despre modernismul înalt, care obligă la un tip de construcţie structurată raţionalist, centrată, închisă "la toţi nasturii". O construcţie care îşi urmează premisele până la ultimele consecinţe, iar retorica demonstraţiei trece prin paşii logici ai analizei cauzalităţilor interne ale obiectului cercetării. Acestui model i se adaugă apelul insistent (mai insistent decât în epoca istorică a modernismului critic european) la categoriile abisalităţii, prin instrumentul psihanalizei şi al studiului imaginarului. Ceea ce nu transferă însă, după cum eronat s-a crezut uneori, discursul critic şi ştiinţific al lui Corin Braga în vreun teritoriu postmodernist / poststructuralist / deconstructivist etc. E vorba, în esenţă, de o interpretare contemporană a modelului epistemologic modernist, cu accent pe o latură, postkantiană în fond, a aproprierii subiective a lumii. Postulat valabil atât în cazul comentatorului, cât şi în cazul obiectului său de studiu.

O bună intuiţie a criticului îl face să sesizeze că tema mitului politic / social / cultural creat, spontan sau nu, în jurul unui poet ţine de un *relativism* istoric şi social de netăgăduit. Un relativism care nu se aplică, aşa cum critica îşi închipuie orgolios, doar obiectului său de studiu. Ci el se întoarce şi asupra discursului critic însuşi, conferindu-i acestuia un statut de *contingenţă*, care îi limitează semnificativ mizele, relevanţa şi longevitatea. Corin Braga evită această capcană şi îşi declară explicit interesul pentru opera poetică. Aici, în câmpul operei, trebuie căutate inclusiv sensurile biografice ale personajului abisal Nichita Stănescu. Convingerea fermă a criticului este că psihologia creaţiei trebuie văzută în legătură

indisolubilă cu evoluţia *structurală* a imaginarului. Ele se condiţionează reciproc şi, mai mult decât atât, fiecare dintre ele devine instrumentul de reprezentare al celeilalte. O istorie internă a operei va fi, aşadar, miza principală a studiului critic. Dar aceasta trebuie să fie determinată de istoria internă a mentalităţii poetice, de evoluţia categoriilor abisale care determină şi desemnează mutaţiile de perspectivă ale conştiinţei. Aici, conceptul de model cosmologic, preluat de Corin Braga din poetica epistemologică şi ştiinţifică a Ioanei Em. Petrescu, devine esenţial. El desemnează efortul constructor al conştiinţei şi viziunii poetice în sensul elaborării unor modele coerente ale lumii, bazate pe o logică subiectivă ce stă la temelia relaţiei eu-lume-text. Nu e de mirare că primul determinant "tare" din interiorul judecăţii critice a comentatorului va fi conceptul de *cosmoid*. El reprezintă eticheta paradigmatică pusă poeziei lui Nichita Stănescu, din perspectiva operei care traduce organizarea *structurată* a subconştientului scriitorului.

Fără îndoială, însă, că noul desen imaginar al operei nu poate fi trasat decât după lectura integrală a judecăţilor de valoare care îl preced. Între acestea, cercetătorul descoperă şi cartografiază inclusiv acuzaţiile aduse poeticii stănesciene de către critica literară. Motorul analitic asamblat cu fină inginerie interpretativă de exeget intră în funcţiune. Judecăţile anterioare sunt amendate din perspectiva lecturilor "infidele" care ar sta la baza lor. Vechile acuze, izvorâte din perspectiva unei critici a valorii, erau acelea de ideologizare, de manierism şi de abstractizare. Replicile la acestea vin din perspectiva unei critici a imaginarului, uzând de instrumentele suplimentare ale istoriei literare, ale poeticii şi ale epistemololgiei.

Aşadar, admiţând *ideologizarea* evidentă din primele volume, criticul atrage atenţia asupra faptului că "repertoriul imagistic" din acele versuri e recuperat ulterior, într-o epocă de maturitate poetică. Pe de altă parte, *manierismul*, reproşat poetului în repetate rânduri, reprezintă eticheta dată de o lectură pripită, "fără acces la *cogito*-ul poetului" şi interesată de identificarea la nesfârşit, în toate produsele lirice, a aceloraşi gramatici literare. O lectură

atentă la etapele istoriei interne ale operei ar fi surprins, crede Corin Braga, procesul construirii, pe parcursul acestor etape, a unui model de gândire cosmologică, ce *in-formează* limba poetică într-un mod original.

Abstracţionismul, apoi, vine dintr-un neoraţionalism modern, prin care poezia secolului al XIX-lea începuse deja să se opună formulei clasiciste raţionalist discursive, prin "captarea speculaţiilor filosofice şi a reveriilor metafizice". Sunt forme de „recuperare a *ideii* în beneficiul poeziei", integrabile într-o teorie a „sensibilizării conceptelor" prin imaginile poetice. Corin Braga deplasează însă accentul într-un alt câmp, cu mai mari disponibilităţi revelatorii, venind dinspre teoretizările lui Nichita Stănescu însuşi. Şi anume, nucleul analizelor teoretice trebuie considerat conceptul de *stare poetică*. El îi permite comentatorului să ofere soluţia (care scapă, în întregime sau parţial, criticii literare de până acum) cu privire la situarea poeziei lui Nichita Stănescu înăuntrul sau în afara graniţelor gândirii speculative, înăuntrul sau în afara graniţelor poeticităţii însăşi. Demonstraţia critică leagă coerent intuiţionismul bergsonian de metaforismul antinoţional stănescian. Sunt detectaţi radicalii comuni dintre maniera în care psihologul francez concepe preconştientul şi prenoţionalitatea şi modurile prin care, la poetul român, starea poetică se refuză raţionalizărilor noţionale. Ea, starea poetică, îşi menţine exclusiv statutul de tensiune magmatică, traductibilă prin termenul lui Nichita Stănescu de *necuvânt*.

Echivalenţa poate fi dusă chiar mai departe, aş spune eu, către teoria humboldtiană a limbajului. Starea poetică ar fi echivalentă conceptului de *Energeia*, desemnând limbajul ca energie difuză, potenţială, în continuă mişcare şi tensiune, ca *proces* din care se ivesc formele particulare ale limbii, în timp ce *Ergon* reprezintă *produsul*, limba poetică, adică o gramatică limitată şi constrângătoare, îngheţată în forme istorice, stabilizate, cristalizate.

Al doilea concept explicativ "tare", care participă la elaborarea sistemului referenţial propus de Corin Braga, este *modelul pulsatoriu*. El provine din analiza lui Ion Pop asupra

operei lui Nichita Stănescu. Diferenţa specifică, în analiza lui Corin Braga, este dată de faptul că *modelul pulsatoriu* e identificat nu doar în poezie, cum o făcea autorul volumului *Nichita Stănescu. Spaţiul şi măştile poeziei*. El apare cu evidenţă şi în mişcările fundamentale ale *eului* stănescian (în sensul unor "procese psihice reale") către şi dinspre starea poetică. Mişcări definibile prin pulsiuni ale cunoaşterii, fie inteligibile, fie sensibile. Procesul este determinat şi orientat de doi vectori, ascendent şi descendent, între care *persona* poetică oscilează dinamic.

Teza demonstraţiei din *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar* – o teză psihocritică – e formulată în următorii termeni: "*starea poeziei* nu este un act narcisiac, ci are o semnificaţie ontologică, de proiect fiinţial. Nichita Stănescu nu *arborează* masca de poet, el *se transformă* în poet, remodelându-şi întreaga biografie". Cu alte cuvinte, "el este unul dintre puţinii oameni care şi-au provocat o mutaţie interioară, părăsind printr-un efort deliberat de autoconstrucţie condiţia comună şi glisând, în ultimii cincisprezece ani de viaţă, într-o identitate nouă, *străină* [...] Starea de poezie a încetat să fie o stare alternativă la starea obişnuită a existenţei, omul s-a construit în mod real ca poet, a început să gândească cu adevărat în altă limbă, cu toate riscurile de înstrăinare faţă de lume presupuse de această transformare. Cu cât experienţa sa este mai stranie, cu atât ea este mai revelatorie, deoarece esenţa persoanei umane este tocmai ireductibilitatea şi irepetabilitatea".

De aici încolo, destinul omului se identifică cu destinul operei. Devenit propriul său produs ficţional, *personajul* Nichita Stănescu părăseşte etapa metaforică a primelor trei volume, şi se instalează, începând cu *11 Elegii*, în vizionarismul simbolic. Pentru ca mai apoi, o dată cu *Noduri şi semne*, să apeleze la sintaxa metalingvistică, generatoare a unui sens supraordonat, care depăşeşte, înglobându-le, sensurile lexicale simbolice.

Acestea sunt reprezentări în concretul estetic determinate de succesiunea atitudinilor interioare ale eului. Ordinea internă a acestor atitudini e pusă de Corin Braga sub semnul non-

hegelianismului, întrucât lipseşte etapa finală, a sintezei. Criticul optează pentru termenul de *diairetic*, preluat din Gilbert Durand, care desemnează divergenţa ireconciliabilă dintre termenii opuşi. Cred, totuşi, că demonstraţia face mai degrabă o legătură cu Hegel, decât o disociere de el. Acea ordine internă a atitudinilor eului, aşa cum este ea sistematizată aici, trimite cu gândul către o formă (dacă intuitivă sau intenţionată, se poate doar specula) de *interpretare* stănesciană a triadei filosofice. Ar fi vorba despre un neohegelianism trunchiat, cu o teză, două antiteze şi fără sinteză, grefat pe un fond platonician. De aici, din fondul platonician, pot fi identificate instrumentul de acces la inteligibil, apoi inteligibilul însuşi, iar la urmă sensibilul. Primul ţine de *ratio*, ca unealtă de forţare a porţilor stării poetice. Al doilea (*metafizica*) ţine de elaborarea demiurgică a unei lumi a esenţelor. Al treilea (*antimetafizica*) presupune elaborarea poetică a unei lumi a fenomenelor, ca reprezentări concrete ale ideilor.

În cea mai pură tradiţie a psihocriticii lui Charles Mauron, Corin Braga purcede la identificarea "metaforelor obsedante", ca să preiau sintagma criticului francez, şi a izotopiilor lor imaginare. Consecventă propriilor premise, analiza se plasează în punctul de confluenţă dintre fenomenologia spiritului, care ţine de eul poetic, şi fenomenologia imaginarului, care ţine de operă. În universul inteligibil stănescian, cum îl numeşte comentatorul, se ivesc o sumă întreagă de procese şi elemente simbolice. Organizarea şi interpretarea lor constituie obiectul unor proceduri minuţioase şi extrem de erudite de căutare a sensului, în / prin / dincolo de limbaj.

Primul identificat este procesul simbolic al purificării prin *zbor*. Unităţile simbolice subsecvente vor fi *pasărea* (cu variantele *pasărea-gând* şi *vulturul*), *săgeata*, *aripa*, *aerul* (*atmosfera*), *îngerul*, *norul*, *albastrul*. Într-o discuţie aparte sunt dezvoltate argumente asupra funcţiilor simbolice ale *calului*, reprezentând disocierea eului de propriul trup şi experienţa morţii. Următorul proces este cel al purificării prin *frig*. Izotopiile simbolice ale imaginarului vor fi aici *lupul* – reprezentare a instinctului metafizic, sau *albul* – culoare a spiritului. În al

treilea rând, *deglutiţia*, ca formulă imaginară a înglobării, tipică universului inteligibil, uzează de previzibile simboluri precum *gura* sau *stomacul* pentru a se comunica poetic. În sfârşit, *vitrificarea*, sau cristalizarea, apare drept o "maladie metafizică" prin care omul-de-sticlă devine pasul premergător omului-fantă – "alegorie pentru apariţia neantului în sânul fiinţei", sau "dublu metafizic al fiinţelor contingente".

Esenţială în schema teoretică a demonstraţiei va fi configurarea modelului cosmologic stănescian. El se articulează ca un construct imaginar guvernat de legi ale circularităţii şi exprimă, conform argumentaţiei lui Corin Braga, "un traseu străbătut [cândva] de gândirea greacă de la cosmologiile mitice la cele ştiinţifico-geometrice". De mitic ţine figura *conului cosmic* – reprezentare simbolică a apocatastazei, în care zeul apare ca vârf al evoluţiei speciei, ca arhetip al ei, ca precipitat al energiei (voinţei!) ei de autototalizare. De geometrie ţine figura *sferelor* concentrice, ca obiecte inteligibile înglobându-se la nesfârşit. Nu cred că poate fi ocolită similitudinea evidentă dintre această schemă a cosmologiei stănesciene, concepută de Corin Braga, şi modelul cosmologic pitagoreic. Să ne aducem aminte că el se baza pe acelaşi construct al sferelor concentrice şi era dominat de prezenţa Zeului, în ipostaza de garant al legii armonice de funcţionare a sistemului universal.

În universul sensibil al lui Nichita Stănescu, modelul cosmologic se schimbă radical. Vectorul care determină dinamica eului poetic este descendent. Tradus în concretul estetic al operei, el apare ca un proces simbolic de *coborâre*. Invarianţii simbolici ai imaginarului se schimbă şi ei. Trecerea de la inteligibil la sensibil, ca "dinamizare a spiritului" – conform interpretării critice – înseamnă o trecere de la cosmologia euclidiană la modelul cosmologic "geocentric şi liniar (plat)" al lui Ptolemeu. Un model centripet şi, în fond, antropocentric. Figuraţia geometrică se schimbă la rândul ei: *sferei* i se substituie *cubul*. Circularităţii închise a sferei, echivalentă Unicului şi gândirii abstracte, i se opune liniaritatea polivalentă a cubului, exprimând multiplicitatea, risipa, irepetabilitatea, singularul. Invarianţii simbolici vin din

câmpul *vegetalului* (*frunza, arborele, cireaşa, verdele*) şi *animalului* (*câinele*, ca dublu anti-metafizic al *lupului, pantera, delfinul, tigrul, leul, taurul*). Un statut aparte îl are *insecta*, în speţă *fluturele* şi *libelula*, ca metaforă concretă a timpului spaţializat. Fluturele, mai ales, capătă şi virtuţi palingenezice, explicitând imagistic procesele morţii şi renaşterii.

Finalul organic al tuturor metamorfozelor poetice, ale eului şi ale operei deopotrivă, va fi, în *orizontul imaginar* al lui Nichita Stănescu, *transfigurarea în cuvânt*. Demonstraţia lui Corin Braga adaugă aici psihocriticii instrumentul poeticii. Cuvântul, "simultan spirit şi materie", are şi calitatea de *numen*, "fiindcă, în sistemul imaginar al lui Nichita Stănescu, el *este* pur şi simplu". "Esenţa ireductibilă a individului uman este prin urmare numele său", afirmă criticul, stabilind paradoxalul substanţialism eteric al conceptului stănescian. Moment important al demonstraţiei, întrucât el face trecerea către concluziile privind poziţionarea lui Nichita Stănescu într-o istorie esenţială a literaturii, mai exact a curentelor literare. Calea este din nou cea a concilierii contrariilor. În sensul că, într-o dialectică a formelor şi ideilor literare pe teren românesc, Nichita Stănescu reprezintă o placă turnantă între modernismul târziu şi postmodernism, încheindu-l spectaculos pe primul şi forţându-l să se cristalizeze pe cel de-al doilea.

În acest punct al propriei istorii interne, după volumul dedicat lui Nichita Stănescu, Corin Braga simte nevoia unor delimitări şi declaraţii teoretice. El intuieşte o "schimbare de zodie" în structura intereselor lui culturale, care se cere justificată şi argumentată, pentru a deveni convingătoare. Rezultatul îl vor constitui exerciţiile teoretice din *10 Studii de arhetipologie***.** Cartea debutează cu eseul *Arhetipologia ca metodă comparatistă*, reprezentând o declaraţie de intenţii a autorului. Dimensiunile extrem de concentrate ale fragmentului accentuează claritatea şi eficienţa sintetică a demonstraţiei. O demonstraţie care mizează mult pe sistematizarea direcţiilor precedente în folosirea analitică a instrumentelor arhetipale. Textul se bazează pe o cercetare diacronică, prin care sunt identificate trei accepţiuni ale

arhetipului (metafizică, psihologică şi culturală), corepunzând, fiecare, unei discipline sau unui set de discipline interpretative. Naşterea, creşterea, gloria şi criza acestor modele interpretative sunt obiectul cercetării lui Corin Braga. Trebuie remarcată erudiţia excursului asupra istoriei conceptelor filosofice şi a ştiinţelor spiritului. Partea spectaculoasă a comentariului o constituie, totuşi, analiza critică a impasurilor hermeneutice în care disciplinele respective ajung, fatalmente, odată cu trecerea timpului.

Arhetipul metafizic, transcendent la Platon, imanent la Aristotel, va reprezenta nucleul unei critici arhetipale a cărei funcţie este "de a pune în evidenţă reţeaua de concepte teologice sau filosofice prin care autorul şi cititorii săi interpretau, în epocă sau la date ulterioare, o anumită operă literară". Accepţiunea metafizică ţine, aşadar, de *ontologic*. Criza realităţii obiective a arhetipului, generând reducţionism interpretativ şi schematizare, se va soluţiona istoric prin nominalismul subiectiv. Cunoaşterea va fi, acum, rezultatul direct al puterii interpretative a subiectului. Definitoriu devine factorul *psihologic*, sau *antropologic*. Istoria internă a evoluţiei arhetipului psihologic cuprinde două etape. De la Ficino, apoi Descartes, până la Kant şi neokantieni, o direcţie de interpretare a arhetipului psihologic îl consideră element al gândirii conştiente. Odată cu romantismul, a doua linie de interpretare îl consideră element al gândirii inconştiente. Jung îl tratează esenţialmente ca tipar structurant al mentalului, Blaga îl va asimila categoriilor abisale şi cenzurii transcendente, care mediază cunoaşterea metaforică. Arhetipul psihologic va reprezenta nucleul unei critici arhetipale eficientă mai ales în câmpul mitologiei, al istoriei religiilor şi al morfologiei culturii. Criza arhetipologiei psihologice vine din apriorismul paradigmatic şi (din nou) reducţionist al perspectivei, care duce la o trădare a obiectului său literar, a specificităţii acestuia.

În fine, arhetipul cultural, imanentist, leagă între ele articulaţiile interne ale unui sistem. Arhetipologia culturală, fie în ipostaza universalist radicală (de tip Eliade, Culianu, Frye sau Marino), fie în cea universalist moderată (în maniera Curtius sau Rousset), "îşi propune să

scoată în relief imaginile simbolice şi miturile colective ale fiecărei culturi şi curent, şi, în ultimă analiză, *ale întregii* umanităţi" (s.n. C.T.). Suntem în faţa unuia dintre puţinele enunţuri radicaliste din modelul teoretic al lui Corin Braga, iar nuanţa de exaltare vine din conştiinţa criticului că *există* o soluţie la criza comparativismului contemporan. De altfel, ipoteza este moderată ulterior printr-o notă de relativism ataşată comentariului. "Cele trei accepţiuni ale termenului de arhetip (metafizică, psihologică şi culturală) pot fi combinate într-un demers complex şi stratificat. Pe trunchiul accepţiunii culturale, specifică literaturii comparate, pot fi grefate interpretările metafizice, pe de-o parte, şi cele psihologice, de cealaltă", afirmă comparatistul, înţelegând corect lecţia exclusivismelor perdante din istoria disciplinei.

În aceeaşi ordine de idei, a nuanţării exclusivismelor, ar fi putut fi interesantă, cred, şi o discuţie asupra funcţiei mai larg ontologice a arhetipului, indiferent de accepţiunea care i se ataşează. Autorul anexează *ontologia* exclusiv ipotezei metafizice a arhetipului, or psihologia şi cultura nu pot fi separate de existenţial, decât forţat şi cu riscuri. O argumentaţie în favoarea ontologiei ca pânză freatică a gândirii în epocile postmetafizice poate servi la elaborarea unui model integral (cum de altfel Corin Braga şi-l doreşte) al psihoistoriei culturii europene.

Studiul *Arhetipologia ca metodă comparatistă* contează şi din perspectiva volumelor publicate ulterior de către autor. Sunt precizate aici atât instrumentul de lucru (*arhetipul*), care contribuie la construcţiile de sens specifice geografiilor imaginare luate ulterior în discuţie, cât şi metodele (*arhetipologia culturală*, *psihoistoria*) puse în mişcare pentru funcţionarea maşinii analitice. La fel de important e şi ultimul eseu al volumului, *Schiţă psihoistorică a culturii europene*. Aici se clarifică *viziunea* autorului cu privire la dialectica sistemelor culturale, mai exact cu privire la sursa elementară a evoluţiei diacronice a acestora. Este vorba despre un model pulsatoriu, coroborând rezultate ale interpretărilor din câmpul filosofiei iraţionaliste, al psihologiei analitice şi al istoriei religiilor. Modelul se fundamentează pe refulare, defulare şi întoarcerea refulatului (a gândirii magice), ca fenomene emergente la

contactul dintre două culturi. Cu alte cuvinte, scufundarea şi reapariţia, în succesivitate, a unor conţinuturi imaginare din subconştientul colectiv se produce sub presiunea câtorva modele cenzuratoare, active la nivel continental, ori în perioadele de relaxare a acestor modele. Demonstraţia îşi este consecventă sieşi, prin stringenţă logică, deşi unele dintre concluziile ei conţin o doză de insolit, avându-şi originea în teoriile lui Ioan Petru Culianu din *Eros şi magie în Renaştere*. *1484*. De exemplu, mă gândesc la plasarea pe aceeaşi asimptotă a Reformei, a Contrareformei, a raţionalismului iluminist şi a scientismului tehnologic al secolului XX (toate având funcţia de "cenzuri ale imaginarului", în termenii lui Culianu, preluaţi de Braga). Apoi, în analizele din capitolul dedicat prozei româneşti interbelice, este uneori pusă în paranteză poetica narativă, ceea ce implică riscul unor judecăţi care mai pot accepta nuanţări. Amintindu-mi de un comentariu al lui Peter Brooks, i-aş urma ideea că, dacă e să abordăm contextual literatura, atunci primul context al literaturii trebuie să fie, până la urmă, ea însăşi.

10 Studii de arhetipologie reprezintă un exerciţiu de experienţă şi dexteritate făcut în avanpremiera dezvoltărilor teoretice şi analitice următoare. Ceea ce nu-i răpeşte nimic din coerenţă şi probitate. Cu atât mai mult cu cât volumul se situează în cadrele unei discipline încă necanonice, de frontieră, după cum însuşi autorul o mărturiseşte într-o notă. Nu doar fascinaţia tiparelor originare, ca să preluăm o sintagmă critică celebră, animă motoarele hermeneutice ale cărţilor lui Corin Braga, ci şi, iată, fascinaţia pionieratului disciplinar. A defrişării unor terenuri încă nebătute, ca soluţie constructivă la crizele interpretative ale culturii contemporane.

S-ar zice că *10 Studii de arhetipologie* se mai află încă în câmpul alexandrinismului, caracteristic epocilor eminamente *interpretative*. Însă se simte deja, în paginile de aici, o obsesie a sistematizării, care anunţă fără tăgadă ulterioarele contribuţii teoretice. Cartea trebuie văzută aşadar în întregul operei, ca o placă turnantă între două vârste interioare ale devenirii ştiinţifice a autorului: vârsta psihocriticii şi vârsta psihoistoriei / psihogeografiei. În

egală măsură, ea reprezintă o prolegomenă la construcţiile de mai târziu, unde instrumentul însuşi va fi pus, mai întâi, în discuţie, în sensul reformatării lui din interior şi al reconceptualizării lui radicale.

Ca tentaţie a limitelor teoretice şi a stabilirii unor cadre conceptuale, *10 Studii de arhetipologie* reprezintă o primă "mişcare" dintr-un proces în doi timpi ("mişcare" în sensul lui Eliot, de dinamică stilistică şi imaginară a elaborării unui construct poetic). Cea de-a doua se va cristaliza în grupajul de studii publicate în volumul *De la arhetip la anarhetip*. Aici, alexandrinismul este depăşit prin inovaţia conceptuală. Rezultă o serie de construcţii *sistematice* – singurele capabile de ştiinţificitate, faţă cu "trendurile" poststructuraliste, care au impus descentralizarea semnificanţilor culturali şi atomizarea sistemelor, în favoarea unui democratism individualist, până la urmă gregar.

Eseul introductiv, intitulat *Competenţele şi limitele comparatistului*, problematizează mai degrabă perspectiva decât metoda. Comparatismul este, în termenii autorului, multidisciplinar, interdisciplinar şi transdisciplinar, constând în "călătorii cognitive şi epistemologice", în "transferuri şi conexiuni", în "relaţii, încrengături şi fire roşii acolo unde specialiştii locali sunt «orbi» sau fără orizont". Prin urmare, comparatistul contează prin "orizontul său de orientare [...] şi capacitatea de selecţie a celui mai amplu, corect şi adus la zi material prefabricat" şi prin „clarviziunea şi intuiţia sa în trasarea liniilor generale", ca "arhitect în construcţia unor ansambluri transfrontaliere". Primul segment al acestei ambiţioase definiţii trimite la profilul prea bine cunoscut deja al cercetătorului / eruditului etc. Al doilea segment este cu atât mai incitant cu cât el vorbeşte despre specificul interpretării, care ar fi, din ceea ce textul lasă să se înţeleagă, un fel de intuiţionism sintetic şi de vizionarism ştiinţific. Arhetipologia, ca metodă, ar rămâne atunci, cred, incidentală istoric, servind, mai bine decât alte metode, celor două principii organizatoare ale perspectivei comparatiste.

Plecând dintr-o atare poziţie, inovaţia conceptuală a lui Corin Braga se situează la incidenţa dintre morfologia culturii, antropologie şi psihologia imaginarului. În *Despre anarhetipuri*, penultimul eseu al volumului, autorul elaborează o sistematizare istorică a trăsăturilor sistemului cultural pe parcursul ultimului secol, din punct de vedere al dinamicii modelelor explicative / interpretative care justifică opţiunile ontologice, gnoseologice şi axiologice ale umanului. În prelungirea unei dezbateri asupra raporturilor dintre *modernism* şi *postmodernism* (încheiată incert şi prematur, cel puţin în spaţiul cultural autohton, datorită insuficientei întemeieri teoretice şi distanţe istorice faţă de postmodernitate), o fişă esenţială a consecinţelor postmodernităţii se reduce, în opinia autorului, la două elemente importante: "pierderea certitudinii ontologice sau, mai precis, a încrederii în sistemele care fundamentează ontologia" şi, în al doilea rând, "deconspirarea naraţiunilor metafizice explicative", care „mută accentul de pe cercetarea esenţialistă pe o cercetare nominalistă". Lor li se adaugă, prin consecinţă, o "umilinţă hermeneutică" izvorâtă din relativismul aproape absolutist al epocii.

De aici încolo cercetarea se înscrie, implicit şi explicit, în linia unui principiu al psihopatologiei culturale, ca s-o numesc astfel. Şi anume, este abordat, înainte de orice, statutul subiectului uman şi al pulsiunilor sale ontologice. Aşadar, "subiectul modern [...] era preocupat de asigurarea şi garantarea unei identităţi esenţiale, monocelulare, unice", în timp ce "subiectul actual poate fi definit ca o pulverizare a personalităţii, mai mult, ca o asumare programatică a identităţii multiple", sub presiunea unei "tot mai accelerate policronii şi politropii" căreia trebuie să îi facă faţă. După Corin Braga, gestiunea acestei "celerităţi sporite a existenţei" poate fi făcută prin intermediul *imaginaţiei*, menite să unifice şi să echilibreze un atare subiect multiplu. În apărarea schizomorfismului *controlabil* al omului contemporan, autorul acuză (discret la început, apoi în formulări clare) obsesia patologică a unicităţii, care ar fi caracteristică omului modernist. Acum, dacă omul contemporan e definit de Braga drept "suprasubiect" sau "subiect multiplu neexplodat", întrebarea primă care se naşte la lectura

acestei teorii vizează diferenţa dintre *suprasubiect* şi *subiectul unic*. Este limpede că, pentru moderniști, subiectul unic era un ideal urmărit cu insistenţă, ce canaliza energiile individuale (şi colective), însă el era perceput ca fiind la fel de intangibil în concretul empiric sau în planul conştiinţei precum orice altă fantasmă idealistă. Apostatul modernist, structural un postnietzschean, ştia foarte bine acest lucru. *Subiectul unic*, ca deziderat psihologic, şi *suprasubiectul*, ca deziderat imaginativ, vor fi fiind ei oare atât de diferiţi? Se află ei la o distanţă epistemologică irecuperabilă unul faţă de celălalt? În "gestiunea" imaginativă a personalităţilor multiple ale omului contemporan e implicat, până la urmă, conceptul de *unitate* (fie ea a contrariilor / alterităţilor / diferenţelor etc.), pentru a se evita schizoidia. Mă întreb dacă nu cumva această ipoteză era formulată încă din proiectul modernist.

Drept răspuns, Corin Braga propune un concept "tare": *anarhetipul*. Preluat de la Boyan Manchev, termenul capătă la Braga deschideri mai larg epistemologice. Prin opoziţie faţă de arhetip (care propune „un sens unificator, un scenariu explicativ", conferit operei de la bun început şi detectabil pe tot parcursul acesteia ca „nucleu de semnificaţie ordonator, cosmoidal"), anarhetipul este proiecţia în artă a subiectului multiplu pomenit mai sus. El funcţionează ca un anti-model, ca un anti-*pattern*, ca refuz programatic al organizării şi finalităţii structurale a operei. Una dintre numeroasele metafore folosite de autor în descrierea anarhetipului este organismul nevertebrat, care-şi întinde pseudopozii în direcţii nebănuite, imprevizibile. Tridimensionalitatea fractalică, multipolaritatea acestor pseudostructuri anunţă o libertate nu doar a imaginarului, ci a poeticii însăşi. În chip logic, unui asemenea "model" de creaţie trebuie să-i corespundă şi un model hermeneutic. Mai exact, o *sub-hermeneutică anarhetipală*, cum o numeşte Braga, a cărei formulă şi miză este de "a amplifica şi de a elabora până la capăt latenţele imaginilor şi ale scenelor". Un tip de critică, aş spune, având sensul întrucâtva paradoxal de metaforă revelatorie, aflată undeva în spaţiul operativ al critificţiunii.

Corpusul de opere invocate ca făcând parte din categoria creaţiilor anarhetipale se întinde de la romanele Antichităţii târzii şi romanele cavalereşti renascentiste, până la cărţile de călătorie din secolele XVI-XVIII, ori la romanele unor scriitori ca Proust sau Thomas Pynchon. Dintr-un patriotism local pe care mi-l asum fără ezitare, aş completa lista de exemple cu Holban, Urmuz şi Blecher, cu segmente din pictura hiperrealistă a lui Radu Maier şi din muzica serialistă şi aleatoristă a lui Cornel Ţăranu. Anticipez aici un asentiment ipotetic al autorului, în dialogul pe care îl închipui cu acesta în paginile de faţă. Sonoritatea tuturor numelor invocate mă îndreptăţeşte să cred că, mai degrabă chiar decât un anti-canon (termen folosit recurent în eseurile din volum), anarhetipul generează un *canon alternativ*, concept ivit deja în teoria şi critica literară contemporană. Iată încă unul dintre posibilele paradoxuri ale anarhetipului, care-i confirmă funcţionarea "frauduloasă" în raport cu "normele" preexistente, şi chiar în raport cu sine.

O simplă privire asupra acestor exemplificări ne arată că anarhetipul îşi lărgeşte aria istorică de funcţionare dincolo de marginile unui curent cultural sau altul, ale unei epoci sau alta. Precum în cazul barocului, discutat cândva în sensul de "bazin semantic" (Gilbert Durand), anarhetipul devine un astfel de concept cuprinzător. Definiţia şi descrierea lui îi îngăduie autorului să-i ofere competenţe dincolo de sfera literară şi chiar de cea culturală lărgită. Anarhetipul, spune Corin Braga, "defineşte nu doar deconstrucţia paradigmei moderne (adică postmodernitatea), ci şi modul de funcţionare al unei noi paradigme în curs de constituire atât la nivelul individului, cât şi la cel al societăţii (adică post-postmodernitatea) [...] La cel mai general nivel, probabil că însăşi noua ordine internaţională pe cale de a se configura poate fi definită drept anarhetipică. Dacă modernitatea a fost construită pe conflictul exterminator între sisteme care se doreau totale, iar postmodernitatea a marcat disoluţia acestor polarităţi conflictuale (adică a Războiului Rece), post-postmodernitatea care a debutat la 11 septembrie 2001 se vede obligată să conceapă un nou model de relaţii internaţionale".

Aşadar, anarhetipul poate fi văzut ca un concept (totalizator? E momentul acum să ne amintim de diferenţa semantică dintre "totalizator" şi "totalitar") cu funcţii literare, metaliterare, general culturale, dar şi antropologice, istorice şi geopolitice.

A doua inovaţie conceptuală a cercetătorului, cuprinsă în volumul *De la arhetip la anarhetip,* este *eschatipul*. Acesta din urmă îşi limitează aria de cuprindere la fenomenele culturale, în speţă la cele literare, şi desemnează o a treia formă (după arhetip şi anarhetip) de funcţionare a operei. Eschatipul este mai apropiat, ca descriere teoretică, de poietica şi de estetica artei, reprezentând o configuraţie "invers simetrică" faţă de arhetip. "Ceea ce le deosebeşte, afirmă autorul, este punctul ocupat, în evoluţia interioară a acestor opere [...], de către scenariul organizator. Când acest scenariu se situează în momentul originar, generator, corpusul respectiv se dezvoltă arhetipal; când el rezultă abia în final, rezumator şi teleologic, corpusul este eschatipic". Eschatipul este un arhetip generat de opera însăşi, pe parcursul creşterii şi dezvoltării ei, revelat ca atare doar la sfârşitul procesului creativ, funcţionând apoi ca posibil arhetip pentru opere ulterioare. Prima (şi cea mai simplă) deducţie pe care mi-o permite această definiţie este următoarea: eschatipul presupune faptul că opera e capabilă de *invenţie arhetipală*. Teoria se dovedeşte extrem de ambiţioasă. Pentru a deveni operaţională (deocamdată, în volumul de faţă, ocupă câteva pagini conţinând definiţiile termenului şi sugestiile unor exemple), ea obligă la un travaliu aplicativ pe o serie extinsă de texte / fenomene / procese culturale, în sensul demonstrării operativităţii ei în concretul estetic. Sunt tentat să pariez pe ipoteza că o astfel de demonstraţie va putea releva creaţia de arhetipuri stilistice, mai degrabă decât imaginare. Se va vedea, în timp.

Pe un alt versant al cercetării, studiile de psihocritică (dedicate lui Calderón de la Barca şi lui Thomas Mann), de psihoistorie (capitolul *De la utopie la antiutopie. Cenzura ideologică în secolele al VII-lea şi al XVIII-lea*) şi de psihogeografie revelează un profil ştiinţific multipolar. În special capitolele dedicate geografiei simbolice, raselor monstruoase ale Evului

Mediu şi "gândirii vrăjite" a exploratorilor deschid o perspectivă extrem de largă asupra fenomenologiei spaţiului în conştiinţa epocilor iraţionaliste. Punând în discuţie în primul rând obiectul, mai degrabă decât metoda, studiile de psihogeografie consacrate hărţilor "vrăjite" fac legătura cu problematica celor trei volume ale autorului scrise în franceză şi publicate la două edituri pariziene prestigioase (L'Harmattan şi Garnier). Şi anume *Le paradis interdit au Moyen Âge. La quête manquée de l'Eden oriental*, apoi *La quête manquée de l'Avalon occidentale. Le paradis interdit au Moyen Âge – 2* şi, în sfârşit, *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVI^e^-XVIII^e^ siècles*.

Mai întâi, în *La quête manquée de l'Eden oriental*, Corin Braga face un excurs revelatoriu în teritoriul fascinant al geografiilor paradisiace, prin configurarea sistematică a cartografiei imaginarului european medieval. În fond, un demers de "psihometrie culturală", să-l numim aşa, pe vaste întinderi documentare, care decodifică şi clasifică, în epoca premergătoare descoperirilor geografice, pulsiunile imaginative ale omenirii privitoare la configuraţiile şi reprezentabilitatea fabuloasă (fabulatorie!) a tărâmurilor necunoscute. E un studiu asupra interpretărilor, în succesivitate istorică şi într-o dialectică a ideilor metafizice, referitoare la locul privilegiat al izvoarelor umanităţii şi al prezenţei imanente a divinului. Morfologia Edenului, în sursele documentare precreştine şi creştine (termeni, descrieri, geografii simbolice), apoi dubla lui interpretare, ca Paradis fizic şi ca Paradis spiritual, "promisiunea eschatologică" în perioadele precreştină şi creştină, în raport cu relaţia Paradis terestru-Paradis celest sunt câteva dintre temele mari care fundamentează construcţia analitică şi sintetică din cuprinsul volumului.

Teza cercetării o reprezintă natura unică pe care arhetipul călătoriei o dobândeşte în raport cu ţelul descoperirii paradisului. Natură dată de eşecul călătoriei iniţiatice, transformată astfel într-un scenariu, mai exact într-un arhetip trunchiat. Printr-o serie de mutaţii interpretative şi de reducţii dogmatice ale miturilor precreştine, creştinismul medieval

postulează interdicţia obţinerii statutului de imortalitate şi a condiţiei divine în timpul vieţii unui om. Statutul de erou va presupune aşadar o paradoxală evoluţie individuală, trecând prin etapa vitalistă, războinică, apoi prin cea spiritualistă (cu alte cuvinte, prin toate fazele şi pragurile iniţierii), dar fără finalitatea prevăzută în scenariul arhetipal clasic: "dans la culture européenne des deux derniers millénaires, explică autorul, l'archétype de l'initiation a souffert une massive distorsion de son sens intime. Le voyage sotériologique qui ne peut pas aboutir est un archétype décapité, privé de son point de récapitulation". Ce putem deduce în primul rând din această descriere este că destinul *eroului*, ca subiect al scenariului arhetipal al călătoriei iniţiatice, este ratat în sens mitic, dar rămâne un succes în sens istoric (dovadă imaginea întemeietorului de imperiu, în postura lui Alexandru Macedon). O concluzie subiacentă ar fi că, până la urmă, terminologia „eroicului" se aplică foarte bine, iată, şi în câmpul istoriei, nu doar în cel al ficţiunii literare sau mitologice.

Ca arhetip *narativ*, documentele abordate de cercetător relevă faptul că, "sous la pression du message christique, l'idèe de Paradis s'est détachée progressivement, tel un double spirituel, de l'image trés matérielle du jardin d'Éden de la *Genése* et s'est associée à l'image plus étherée de la cité céleste". Un studiu de caz asupra vieţii lui Alexandru cel Mare confirmă aproape fără rest teoria generală elaborată de Corin Braga asupra problematicilor mai sus pomenite. Profilul împăratului macedonean se naşte, complicat, dar convingător, dintr-o analiză psihobiografică a romanului mitologizant dedicat lui de către Pseudo-Calistene. La fel se întâmplă cu mărturiile şi comentariile unor *missionnaires, diplomates et aventuriers dans l'Empire du Prètre Jean* (am reprodus aici titlul capitolului al patrulea, ultimul din lucrare). Ca idee generală, eşecul în concretul biografic / geografic al acestor căutări (soldate însă cu un corpus de texte extrem de interesante în ceea ce priveşte "imaginarul vrăjit") derivă din cenzura gândirii "vrăjite" prin categoriile teologiei creştine şi, mai târziu, prin experienţa empirică, ce închide căile speculative ale imaginaţiei.

Lucrurile se schimbă întrucâtva atunci când vectorul de mişcare al imaginarului medieval îşi mută direcţia către vest. În *La quête manquée de l'Avalon occidentale*, substituţia "problematicii asiatice" prin "problematica irlandeză" şi britanică implică mutaţii de esenţă ale funcţiilor şi "posibilităţii" Edenului. În sensul că, în conformitate cu cercetările lui Corin Braga, paradisul vestic nu se mai refuză programatic şi dogmatic contactului cu umanul, doar că, o dată atins, omul devine prizonierul, fericit până la un punct, al acestuia. Întoarcerea din tărâmul sacru e marcată de interdicţii grave, care, o dată încălcate, duc inevitabil la moarte.

Configuraţia Avalonului occidental (descoperit, în documente, sub o serie de titulaturi) se modifică şi ea. În primul rând, călătoria iniţiatică a eroului nu se mai produce pe pământurile duşmănoase ale Estului, până în Extremul orient. Călătorul se aventurează acum pe oglinda turbulentă şi angoasantă a oceanului, la rândul lui adăpostind un bestiar imaginar formidabil, către insule sau roiuri de insule în care lumi stranii îşi au locaşul. Paralogia imaginară, de substanţă ezoterică, domină această geografie mitică. Proiectele eschatologice se supun, la rândul lor, legilor transistorice / transfizice, care funcţionează ca motoare fabuloase ale imaginaţiei fantastice şi mitice. Prin comparaţie cu modelul Edenului asiatic, în Avalonul occidental "la nature et la surnature, le monde des vivants et le monde des morts ne se retrouvent plus sur le même plan, mais se séparent sur un axe vertical, qui divise le monde entre le ciel, la terre et les enfers. Le circuit des esprits ne suit plus les trajets d'une géographie horizontale, mais les voies ascendantes ou descendantes qui relient les étages du monde". N-ar fi exclus ca proiecţiile mentale asupra abisului acvatic, pe care eroul trebuie să-l traverseze, să fi determinat această structurare pe verticală a universului imaginat. Ceea ce poate adăuga un element în plus, necesar şi previzibil, la interpretarea "questei" iniţiatice ca fiind, deopotrivă, o călătorie a cunoaşterii de sine, o iniţiere întru propria substanţă / coerenţă / consistenţă ontologică. Se revelează astfel un interesant melanj de "substanţialism" fantasmatic şi existenţial.

Spuneam că în Avalonul occidental eroul devine un prizonier fericit doar până la un punct. Scenariul este cel binecunoscut nouă din *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*. O inexplicabilă angoasă "istorică" grevează implacabil şi existenţa paradisiacă a personajelor din poveştile irlandeze. O fisură psihologică, tradusă prin termenul de *amintire*, constituie sâmburele căderii unor destine de excepţie. Mulţi dintre eroi îşi doresc, după o vreme, întoarcerea în tărâmul de obârşie şi revederea familiei lăsate în urmă, mai toţi încalcă interdicţia cu privire la atingerea fizică a pământului, a obiectelor sau a fiinţelor din patria terestră, sfârşind prin a recupera galopant cronologia fizică (îmbătrânesc accelerat şi dispar în cenuşa istoriei). Faţă de povestea "orientală", legenda occidentală capătă un grad în plus de subiectivizare. Ceea ce dincolo venea dintr-o cenzură metafizică, aici vine dintr-o cenzură metapsihică, dac-o putem numi astfel. Fisura psihologică se transformă în fisură ontologică şi duce la moarte, în multe dintre cazuri. Un determinism metapsihic *in-formează* modelele narative. Dar, conform legilor *poeticii* fantasticului, ele vor fi mai plauzibile ca *naraţiuni*, tocmai datorită capacităţii precare a umanului de a suporta paradisul / arhetipul / ilimitatul / absolutul etc.

Există însă, desigur, şi mari destine eroice (precum regele Arthur) care intră în mit – în Avalon – pentru eternitate, figuri ce nu mai părăsesc niciodată această condiţie sublimă, fiind preluate de către tradiţia creştină, de pildă, în cadrul proiectului eschatologic global al Apocalipsei. Cu modelele paradisului occidental, creştinismul se arată mai indulgent în a le prelucra dogmatic, permiţând unele unghiuri de fugă şi paralelisme prin intermediul cărora imaginarul precreştin continuă să supravieţuiască parţial. Aş zice că *estetica* salvează, iată, paradisul păgân, căci în textele *literare*, în discursul *cultural* se petrece această supravieţuire: "l'Éden biblique se voit donc remplacé, surtout dans les romans de chevalerie inspirés par le fantastique celtique [...]. *Avallo* en latin, l'*insula pomorum* rend possible ce qui, dans le merveilleux asiatique, restait irréversiblement interdit: l'entrée dans le Paradis terrestre.

Moins sévèrement soumise au dogme, l'Avalon occidentale offre à l'imagination des auteurs de romans de chevalerie de la fin du Moyen Âge des possibilités d'invention et de rêverie plus larges que l'Éden oriental. C'est par le biais de ces «romances» fantastiques que, aux aubes de la Renaissance, le Paradis terrestre se déplace d'Orient en Ocident".

Chiar şi aşa, epoca descoperirilor geografice va pune capăt, prin proba adevărului empiric, proiecţiilor geografice ale insulelor paradisiace. Însoţite de un discurs oficial menit să justifice şi să decompenseze (psihanalitic, după cum afirmă Corin Braga) angoasa conchistadorilor, care revendică noile tărâmuri şi le anexează sângeros vechiului continent şi regatelor istorice, descoperirile geografice vor închide capitolul hărţilor "vrăjite" şi al imaginarului fantastic legat de geografia terestră. Nu vor închide însă şi izvorul imaginarului însuşi, ca eternă pulsiune a umanului de a se proiecta în categoriile meta-realului.

Dovada o găsim în următorul studiu al autorului, intitulat *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVI^e^-XVIII^e^ siècles*. Premisa cercetării, formulată în fragmentul introductiv, exprimă limpede ideea continuităţii: "les voyages modernes en antiutopie succèdent aux récits de voyage fantastiques médievaux qui, à cause de l'interdiction dont la doctrine judéo-chrétienne avait marqué le jardin d'Éden, devaient inévitablement finir sur un échec". O sumă de instrumente sunt puse la lucru pentru a dezvălui şi sistematiza inventarul prodigios de texte care fac obiectul acestei cercetări. Psihanaliză şi psihologie analitică, psihocritică şi psihogeografie, istoria religiilor şi a mentalităţilor, analiză cuturală şi poetică narativă chiar, analiza temelor şi motivelor, a invarianţilor imaginarului în textul literar, toate contribuie la un efort de sistematizare pe arii foarte largi, care îşi propune să dea o imagine coerentă a evoluţiei speciei utopice pe parcursul a trei secole.

Justificările *interne* ale sistemului cultural şi mentalitar european sunt cele care fac în primul rând obiectul şi interesul cercetătorului. Pentru Corin Braga, modelul evolutiv nu poate fi altul decât cel dialectic, implicând o succesiune de crize culturale / spirituale ale societăţii

europene, urmate de soluţii / repoziţionări / restructurări ale materialului imaginar şi ale formelor lui de reprezentare, urmate de noi crize etc. Interpretarea fenomenologică a tuturor acestor procese, de anvergură continentală, îşi păstrează pe tot parcursul natura (şi capacitatea) ordonatoare, caracteristică nu doar studiilor ştiinţifice de gen, ci şi tipologiei analitice a autorului. O mărturiseşte însăşi structura şi organizarea volumului, care pleacă, după cum arătam mai sus, de la explicarea apariţiei utopiei ca substitut al fostelor incursiuni medievale în geografia fantastică a Paradisurilor ipotetice.

Cu o majoră diferenţă totuşi, în virtutea căreia specia utopică îşi etalează noutatea şi originalitatea. Gândirea "vrăjită" a Evului Mediu implica o credinţă *vie* în *posibilitatea* Edenului terestru; acest motiv "narativ" nu era doar o "jucărie" epică destinată unor scopuri delectabile de lectură, sau unor scopuri intelectuale în general, ci reprezenta o temă *ontologică*, activă în straturile cele mai adânci, esenţiale ale umanului. Se mărturisea astfel, în texte, o "năzuinţă formativă" (blagian vorbind) către recuperarea nu doar a *locului* în sine paradisiac, cât mai ales a *demnităţii* fiinţei umane în raport cu divinitatea, demnitate pierdută o dată cu păcatul originar. Paradisul terestru nu era decât forma de reprezentare în concret a doritei / căutatei absoluţii, o visată rezolvare a culpei eterne. În ipostază de garant al Legii armonice a paradisului terestru, Zeul era încă Suveranul recunoscut. Aşadar, nu doar *locul*, cât mai ales *relaţia* era vizată. Utopia, deşi pleacă din aceeaşi premisă şi din aceeaşi necesitate, instrumentează altfel relaţia omului cu divinul. Proiectând Cetatea omului ca cetate perfectă, Utopia neagă practic ascendenţa divinului, asumându-şi cu superbie egalitatea în raport cu Creaţiunea. "Dezvrăjită", Utopia coboară în concretul lumii, propunându-se nu ca proiecţie fantastică a unui nucleu mistic al imaginarului colectiv, ci ca proiecţie mecanicistă a unei fantasme ordonatoare. Discursul utopic are adeseori înclinaţii spre ştiinţificitate şi construieşte imaginar întregi sisteme de organizare socială.

În *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVI^{e}-XVIII^{e} siècles*, morfologia speciei utopice

începe cu ceea ce Corin Braga determină drept "cauze interne" şi "cauze externe" ale eşecului utopiilor. Tensiunea conflictuală între raţiune şi imaginaţie, abordarea angoasată a noţiunii de alteritate, pe de-o parte, pe de altă parte atacurile succesive sau concertate ale teologiei creştine, ale raţionalismului cartezian şi ale empirismului englez sufocă sau modifică, după caz, pulsiunea liberalistă a gândirii utopice. Utopia este rezultatul unor mutaţii de substanţă în gândirea europeană postmedievală, în sensul evoluţiei "du versant de l'imagination symbolique, du *mythos*, sur le versant de la rationalié, du *logos*". În această calitate ea moşteneşte toate interdicţiile aplicate în Evul Mediu căutărilor Paradisului pierdut. Dacă, însă, "le mythe paradisiaque est situé dans le passé, aux origines du temps [...], la construction utopique est orientée vers le futur". Ca ficţiune prospectivă, utopia îşi propunea să mascheze, prin această diferenţă de vector temporal, critica liberalistă a categoriilor lumii contemporane, în special a instituţiei ecleziastice. Unul dintre sensurile de bază ale construcţiei utopice, dacă e să revin la ideea de *instrumentalizare*, este acela de a propune *sisteme* în contrapartidă faţă de real. Aceste modele compensative trădează destul de evident atmosfera "clinică" a fişelor de proiect (social, economic, mentalitar, politic, juridic, psihologic etc.), care par scrise cu o anumită răceală narativă, cu detaşare raţionalistă. Utopiile devin astfel un soi de manifeste ale secolelor trecute, anticipând "arta cu tendinţă" (nu estetică, ci) socială – instrumente ale unor forme de activism politic, social etc., orientat în tot cazul către categoriile concrete ale lumii şi existenţei. Din atari raţiuni, tipul de demers al lui Corin Braga, mizând nu pe valoarea estetică intrinsecă a acestor texte, ci pe valoarea lor extrinsecă, de documente ale unor "stări" mentalitare, ale unor *forma mentis* istorice, apare ca foarte just, dincolo de actualitatea sa în câmpul disciplinar şi cultural de la care se revendică.

Întorcându-mă la clasificările şi sistematizările din *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVI^{e}-XVIII^{e} siècles*, autorul nu ratează ocazia de a opera departajări istorice şi tipologice între milenarism şi utopie, millenium-ul reprezentând o alternativă la universul utopic. "Les projets

millénaristes post-renaissants étaient en directe relation avec l'utopisme classique. Entre les deux typologies existe une ligne visible de continuité", afirmă autorul, completând apoi: "La relation entre les deux est interdépendante et réversible", de o manieră în care "le Millénium et l'Utopie envisagent un paradis terrestre instalée ici-bas, en contraste avec Royaume céleste de Dieu de la théologie chrétienne. La transcendance est abandonnée au profit de l'espace et du temps immanent". O analiză amănunţită a conceptului de Milenium conduce la concluzia că "les utopies et les millénarismes expriment deux réactions opposées des classes sociales et des tendances religieuses de la Renaissance. L'utopie humaniste serait dans ce cas l'expression de l'attitude des intellectuels de l'époque face au millénarisme embrassé par les classes populaires".

Corin Braga comentează pe larg funcţiile culturale, istorice şi mentalitare ale Utopiei, precum şi funcţiile ei ontologice şi spirituale, astfel încât istoria iconoclastiei şi a iconoclaştilor utopici se cristalizează într-o hartă din ce în ce mai clară. De la libertinii secolului al XVII-lea la "spiritele tari" ale secolului al XVIII-lea, apoi la scientiştii şi socialiştii secolului al XIX-lea, proiecţiile utopice heterodoxe forţează limitele doctrinare şi instituţionale ale societăţii. Un război uneori ocult, alteori deschis, cu victime concrete, se duce necruţător între modelele utopice alternative şi codul de drept divin ce stă la baza organizării statului european istoric. Un război în care Utopia se adaptează şi se transformă, suferind mutaţii de substanţă, care-i schimbă ţintele şi strategiile de reprezentare. Un asemenea mutant este utopia creştină. Concepută de către umaniştii creştini drept un pas premergător accederii la paradisul celest, ea descrie îndeobşte societăţi sau republici catolice. Acest tip de utopie, afirmă autorul studiului, nu mai e "un modèle alternatif à la société chrétienne, mais un exemple de perfectionnement pour les «Catholiques de nos climats», trop enclins aux tentations de ce monde. Tant que le christianisme continuait de rayonner dans l'imaginaire collectif, il a inspiré une variété importante d'utopies orthodoxes, posées comme

des contre-exemples aux royaumes utopiques païens et hérétiques".

Un alt mutant utopic este contrautopia, la care se ajunge printr-un proces descris *in extenso*. El îşi are originea în cenzura creştină agresivă aplicată imaginarului utopic. Internalizată de către utopişti, aceasta devine autocenzură, ceea ce duce la transformarea utopiei în *contrautopie*, care nu mai lezează interdicţiile dogmatice cu privire la lumea perfectă creată de om, iar nu de Dumnezeu. Aici e de zăbovit o clipă asupra a doi termeni, ce apar în variaţie liberă pe parcursul cărţii, şi anume *antiutopia* şi *contrautopia*. Pentru o înţelegere nuanţată a teoriei şi a practicilor utopice analizate de Braga în acest volum, cei doi termeni trebuie citiţi diferit. Antiutopia trebuie înţeleasă ca un curent de gândire, în timp ce contrautopia este un rezultat textual, o formă de reprezentare, de raţionalizare a acestui curent. Analogic vorbind, este diferenţa stabilită de Humboldt, în teoria limbajului, dintre *enérgeia* şi *ergon*, asupra căreia am discutat deja cu câteva pagini mai înainte.

Contrautopia este legată indisolubil de modelul spiritual şi politic al Contrareformei. În interpretarea acesteia din urmă, Utopia este "une voie vers la damnation et un enfer sur terre". Proiecţiile negative ale unor universuri ipotetice demonizate, ca viziuni coşmareşti în oglinzi deformatoare, pervertite, soluţionează dramatic şi violent (ca elaborare imaginară) criza relaţiilor Utopiei cu instituţia ecleziastică. Doar întoarsă pe dos, ca o mănuşă, Utopia îşi poate obţine legitimitatea în cetatea istorică a omului. S-ar zice că Utopia împărtăşeşte acelaşi destin, pe un palier macroistoric, cultural şi spiritual, cu tragedia. După Nietzsche, Camus şi alţii, tragedia antică, legată de climatul mitic, arhetipal, are doi duşmani: creştinismul şi raţionalismul. La fel şi imaginarul "vrăjit" al geografiilor fabuloase medievale, ori proiecţiile utopice, ortodoxe sau heterodoxe, din ultimele secole.

Care va fi fiind, însă, locul "vrăjit" căutat de însuşi autorul acestor studii? Este el, cercetătorul, interesat de spaţiile fascinatorii doar ca ţinte ale căutărilor altora? Se apleacă el asupra nucleelor dinamicii imaginarului doar din perspectiva observatorului extern? Călătorii

şi cărări către Edenuri *străine* (geografice, istorice şi literare) sunt acestea toate, iar sistematizarea lor – doar o călătorie prin procură? Nicidecum. Există un spaţiu pe care autorul îl privilegiază vizibil, un Paradis spiritual şi disciplinar pe terenul căruia el se mişcă nu doar cu dezinvoltură şi lipsă de inhibiţii, ci cu o voluptate nedisimulată. Avalonul lui Corin Braga este *psihanaliza*. De la ea pleacă şi la ea se întoarce, recurent, proiectul ştiinţific al cercetătorului. Studiul introductiv din volumul cel mai recent al criticului, intitulat *Psihobiografii*, o mărturiseşte aproape explicit, prin pledoaria extinsă şi empatică pentru această perspectivă analitică. Teza lui este că istoria prefreudiană a cunoaşterii introspective, fundamentată pe antropologia creştină, pe gândirea ezoterică şi pe analiza filosofico-literară, este scurt-circuitată de apariţia psihanalizei, care schimbă faţa lumii prin legitimarea scientistă a analizei psihologice. Sigur, nu trebuie uitat că psihanaliza nu duce singură pe umeri această mutaţie radicală de epistemă. Un întreg curent de gândire din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX lucra deja la modificarea radicală, nu doar în artele frumoase, ci în întregul "spirit al veacului", a relaţiei dintre subiect şi lume. În sensul că lumea cedează tot mai mult poziţia privilegiată de *domeniu de definiţie*, în favoarea subiectului, care asumă din ce în ce mai viguros o centralitate mult aşteptată. Postulatele fenomenologice ale interpretării lumii, relativismul viziunilor subiective asupra materiei, modificarea înţelegerii categoriei temporale prin conceptul bergsonian de *durată* (care impune judecata calitativă, iar nu cantitativă a psihicului), ca să numesc doar câteva dintre formele de reprezentare teoretică ale mutaţiei de epistemă, toate concură din plin la restructurarea gândirii asupra *subiectului*, *obiectului* şi *relaţiei* dintre ele. Totuşi, psihanaliza rămâne un actor-vedetă în acest concert, cu toate ezitările ştiinţifice şi terminologice ale "descălecării", ezitări pe care, de altfel, Braga nu se sfieşte a le semnala. Apologia restitutivă e însă foarte clar formulată: "paradoxul semnificativ este că psihanaliza «funcţionează» *chiar dacă* şi chiar *în ciuda* faptului că presupoziţiile teoretice ale terapeutului sunt false".

De aici încolo, importante devin moştenirile pe care metoda iniţială le-a lăsat, precum psihobiografia sau psihocritica; apoi, ca metode moştenite din psihologia analitică jungiană, mitanaliza şi mitocritica. Nu întâmplător, sunt metode folosite cu acuitate în volumele trecute, ca şi în volumul de faţă. Spuneam mai devreme că Avalonul lui Corin Braga este psihanaliza şi poate că ar fi momentul să fac o corectură de nuanţă: Avalonul lui este, de fapt, *psihicul autorilor* studiaţi, în care, prin instrumentele psihanalizei şi ale derivatelor ei, Braga pătrunde cu o supremă şi deloc vinovată plăcere hermeneutică. Conform propriei mărturisiri, analizele merg "dinspre operă spre autor, într-un demers de recuperare a intimităţii individului într-o epocă a dezidentificării şi a multiplicării măştilor, de explorare a profunzimilor într-o lume a suprafeţelor". Avem aici, din nou, confirmarea modernismului structural şi metodologic (teleologic) al lui Corin Braga. Cartea conţine studii asupra lui Urmuz, Constantin Stere, Lucian Blaga, Leonid Dimov, Nichita Stănescu, Norman Manea, Jonathan Swift, Ernesto Sábato şi Carlos Castaneda.

Studiul personalităţii şi, implicit, al operei lui Urmuz constituie un capitol spectaculos, punând în discuţie unul dintre cei mai dificili scriitori din literatura română şi nu numai. Premisa de lucru trece dincolo de teza studiilor clasice cu privire la acest autor. Braga refuză ipoteza absurdului, asociată invariabil cu opera lui Urmuz, propunând-o în schimb pe cea a *paradoxului*, ca schemă organizatoare a textului literar. Îi dau dreptate fără rezerve. Cel puţin un fapt esenţial din biografia literară a scriitorului îndreptăţeşte o asemenea judecată, şi anume celebrul cufăr cu documente ieşit la iveală după moartea scriitorului, cufăr care conţinea, aproape exclusiv, variante de redactare ale textelor cunoscute. Nu doar vocaţia de perfecţionist formal a lui Urmuz ne-o arată acest corpus de materiale, ci mai ales vocaţia lui de *constructor*. Or, ideea de construcţie implică indiscutabil prezenţa unei logici arhitecturale a universului epic, fie ea şi o logică paradoxală. În absenţa unei asemenea *legi* structurante, orice univers ficţional se destramă, ratând proba istoriei. Derutantă doar la o primă lectură, anti-lumea lui

Urmuz vorbeşte cât se poate de clar despre o *logică* a lui "anti", ba chiar despre o *metafizică* a lui "anti" (care, *nota bene*, nu este acelaşi lucru cu "antimetafizica", cea din urmă implicând *absenţa* metafizicii din universul dat). Toate acestea desemnează o uriaşă nostalgie a sensului şi a ordinii în cosmoidul narativ urmuzian; o nostalgie care decurge din conştiinţa definitivă a *imposibilităţii* lor. Aşadar, paralogie, unghiuri de refracţie, anamorfoze ale sintaxei realului, algoritmi de producere a sensului, "dializă distopică" a materiei şi a caracterelor, condensări caricaturale, transferuri, conversiuni, resemantizări etc. Toate sunt semnalmente, după Braga, ale profilului psihologic al omului Demetrescu-Buzău. "Clivajul sufletesc" al *omului* e transpus în operă ca paradă barocă a unei "conştiinţe *în oglindă*", care îşi recuperează identitatea prin constructul ficţional de sine, prin meta-fiinţa de hârtie numită Urmuz.

Studiile despre Leonid Dimov şi Norman Manea împărtăşesc o premisă comună: traumele biografice (familiale şi istorice), care construiesc personalitatea autorilor. În cazul lui Dimov, ruptura iniţială dintre "nivelul fantasmaticii genuine a poetului şi nivelul imaginaţiei sale poetice", cu reflexe evidente în câmpul esteticii creaţiei, problematica identităţii evreieşti şi a paternităţii ratate, transpuse în "ateismul şi antispiritualismul dimovian", dependenţa de *imago*-ul matern, tradusă în practici paralizante, holbaniene, în câmpul relaţiilor erotice ale poetului, sunt sublimate şi soluţionate prin poezie. "Practicând «exhauţia» intelectivă barbiană, scrie Corin Braga, poetul introduce în magma haotică a inconştientului o lege refrigerentă, care îngheaţă şi ordonează mişcarea stihială" a psihismului individual al scriitorului. În ceea ce-l priveşte pe Norman Manea, identitatea evreiască şi experienţa timpurie a lagărului, apoi perioada traumatizantă a comunismului totalitar, în sfârşit descătuşarea euforică, dar "conceptuală", după plecarea în Occident fac din romanele lui documente cvasificţionale. "Proza lui Norman Manea, conchide Braga, este o mostră [...] de realizare estetică a evaziunii (înţeleasă ca un comportament social)", o scriitură care "nu reacţionează la imperativele clarităţii şi inteligibilităţii, fiindcă autorul preferă arhitecturii

geometrice formele organice". Modelul psihologic individual, precum şi opţiunile estetice şi structurale ale operei lui Norman Manea sunt puse în evidenţă prin analiza psihobiografică a caracterului documentar al romanelor sale.

În câmpul literaturii universale, analiza asupra lui Ernesto Sábato reprezintă un studiu psihocritic, în manieră Charles Mauron, descoperind *mitul personal* al scriitorului argentinian. *Orbirea*, cu toată seria de motive adiacente (complexul lui Oedip, subterana, pivniţa, demiurgul rău, soarele negru, "somnul milenar", prostituata, marea zeiţă incestuoasă, alteritatea ca reprezentare simbolică a inconştientului etc.), transformă romanele lui Sábato într-o oglindă ce redă "procesul de materializare a fantasmelor şi de dedublare a autorului". Capitolul dedicat lui Carlos Castaneda vizează o conciliere a contrariilor în disputa legată de autor, pe care Corin Braga o vede ca "o strâmtoare" contraproductivă, mărginită de scepticismul ştiinţific pe de-o parte şi de fanatismul religios pe de alta. Şi nu întâmplător, întrucât peruvianul a declanşat o vie şi furtunoasă controversă internaţională, prin scrierile sale asupra şamanismului. Cercetătorul invocă multiple metode: "teoria receptării, antropologia fenomenologică, etnometodologiile şi studiile *emice*, psihanaliza, teoria lumilor ficţionale şi teoria teatrală «make believe / make belief»". Procedural, studiul diferenţiază practic între funcţia ştiinţifică etnologică şi antropologică a scrierilor lui Castaneda, şi funcţia lor social-spirituală, generatoare a unei mişcări sectante de anvergură. Braga vede în teoriile lui Castaneda o formă de *şamanism postmodern*, pe care o leagă de construcţia ficţională a realului, caracteristică lumii contemporane, precum şi de postulatul psihanalitic al *întoarcerii refulatului*, ca rezultat al eternului complex metafizic al umanului. "Cărţile lui Castaneda, afirmă comentatorul lor, sunt o hârtie de turnesol pentru falia schizoidă care îl macină pe omul modern. Cauza finală a acestui traumatism este probabil faptul că scientismul şi pozitivismul ne-au lăsat fără apărare în faţa angoasei morţii. Din momentul în care a golit transcendenţa şi a renegat lumea de apoi, modernitatea nu a mai găsit o rezolvare afectivă şi simbolică

acceptabilă pentru spaima de neant. Or, promisiunea făcută de [...] Castaneda este aceea a unei transcenderi a morţii prin accederea la o stare de hiperconştiinţă, prin aprinderea «focului interior». Ca toate religiile, şi şamanismul postmodern [...] aduce «bunavestire» a posibilităţii de a evita moartea".

Aceasta este mai mult decât o concluzie asupra felului în care ar trebui văzut / citit Castaneda. E formulată aici, în egală măsură, o proiecţie imaginară a cercetătorului cu privire la configuraţia spirituală şi mentalitară a societăţii contemporane. Succesul *religios* al şamanismului postmodern exprimă o nevoie irepresibilă, se pare, de "revrăjire" a lumii. Să fie acesta următorul subiect al scrierilor lui Corin Braga? Un lucru este cert: se poate miza fără ezitare pe resursele de energie inepuizabile ale lui Corin Braga în câmpul hermeneuticii sistematice a constructelor imaginare. Textele lui se oferă generos atât unei lecturi ştiinţifice, cât şi lecturii ingenue, care urmează îndeaproape ritmul afectiv al "naraţiunii" interpretative.

Călin Teutişan

I. PRELIMINARII

1. Punctul nuclear

În eseul care deschide trilogiile lui Lucian Blaga, *Despre conştiinţa filosofică*, autorul îşi previne cititorii asupra faptului că nu poţi judeca un sistem filosofic sau artistic folosind criterii extrinseci acestuia. "O viziune metafizică reprezentând un întreg trebuie judecată în propriile ei perspective; şi dacă e să i se aplice o critică, atunci aceasta este şi trebuie să fie în primul rând o critică imanentă. E foarte greşit să te apropii de o concepţie metafizică numai cu idei din afară de ea."[1] Opera blagiană nu a fost scutită de judecăţi exterioare reductive, venind fie de pe poziţiile unei filosofii raţionaliste (I. Brucăr, C. Rădulescu-Motru), fie dinspre teologie (D. Stăniloaie, Gh. Iftimie, N. Crainic), fie dinspre ideologie (marxismul), care au condamnat-o sau i-au interzis dreptul la cuvânt. Criteriul de validare propus de Lucian Blaga este cel al consistenţei logice, filosoful român aliniindu-se prin aceasta revoluţiei epistemologice provocate la începutul secolului de către David Hilbert, prin Programul de la Erlangen. Nu concordanţa cu realitatea constituie factorul decisiv în judecarea unui sistem, ci coerenţa lui interioară, necontradicţia, completitudinea şi independenţa axiomelor sale. Blaga nu s-a implicat în disputa dintre neo-realişti şi neo-nominalişti, reluată în domeniul

1 Voi cita poeziile şi piesele de teatru după ediţia Lucian Blaga, *Opere*, Ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, vol. I, 1982, şi vol. II, 1984, respectiv vol. III, 1986, vol. IV, 1991, şi vol. V, 1993, iar eseurile după ediţia Lucian Blaga, *Opere*, Ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Studiu introductiv de Al. Tănase, Bucureşti, Editura Minerva, vol. 7, 1980, vol. 8, 1983, vol. 9, 1985, vol. 10, 1987 şi vol. 11, 1988. Citatul se află în *Despre conştiinţa filosofică*, în *Opere*, vol. 8, p. 74.

epistemologiei şi al meta-matematicilor prin discuţia lui Husserl asupra intelectului transcendental şi a valorii de realitate a mecanismelor logico-matematice. Este însă evident că el se raliază celor dintâi şi nu celor din urmă, acordând viziunilor metafizice o consistenţă ontologică, în calitate de *creaţii* umane care adaugă ceva nou universului. "Metafizica e dincolo de adevăr şi neadevăr. O metafizică *există* pur şi simplu, nu se cîntăreşte cu grija ce ţi-o impune o ipoteză ştiinţifică. Metafizica există cum există un om sau o operă de artă."[2] Prin activitatea sa spirituală, omul îmbogăţeşte existenţa, concurând, în sens gnostic, creaţia demiurgului. Adevăratele sisteme se instituie ca nişte entităţi în sine, care subszistă prin organicitatea lor, chiar şi atunci când sunt contrazise de realitatea empirică. Universurile imaginare sau filosofice sunt nişte *cosmoizi*, nişte lumi paralele celei cotidiene.

Autorul trilogiilor ne oferă prin aceasta o cheie de lectură a operei sale. Conform principiului de autoconsistenţă, calea cea mai directă spre o viziune imaginară trebuie să pornească din interiorul sistemului. Cazul ideal ar fi cel în care teoria cognitivă elaborată de filosof ar putea constitui instrumentul hermeneutic al propriului univers, capabil să-l analizeze şi să-l epuizeze fără rest, viziunea metafizică devenind propria ei oglindă şi întemeiere. Atunci când a configurat tabelul categoriilor abisale, Blaga a pus într-adevăr premisele pentru o analiză morfologică a tuturor tipurilor de *Weltanschauung*, deci inclusiv a propriului său model. Spre exemplu, prin analogie cu mitologia tracă[3], matricea stilistică a operei sale ar putea fi definită prin următoarele valenţe: orizont expansionar, amplificând misterul; afirmare ofensivă, dar tragică, pe care censura transcendentă o condamnă la neîmplinire; realism individualizant, chiar personalizant; participare creatoare la existenţă, în concurenţă cu Marele Anonim; apofatism; împlinire exclusiv în existenţă, care este însă deschisă spre "zarişţea"

2 *Fenomenul originar*, în *Opere*, vol. 7, p. 229.

3 Caracterizată prin următoarele trăsături de stil: orizont dezmărginit: afirmare defensivă: geometrism, stilizare foarte abstractă: participare magic-activă la existenţă: antropomorfism: împlinire în post-existenţă. *Getica*, în *Isvoade*, Eseuri, conferinţe, articole, Ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi Petre Nicolau, Prefaţă: George Gană,

misterului.

Poate fi Blaga privit prin propriii săi ochi? Se poate reconstitui *Weltanschauungul* său pornind de la teoria cunoaşterii şi a creaţiei elaborate de el? Cu alte cuvinte, este posibil ca un segment final puternic elaborat şi conceptualizat al sistemului său metafizic, şi anume doctrina stilului, să dea seama despre principiul generator al sistemului însuşi? Majoritatea criticilor au dat, cel mai adesea în mod implicit, un răspuns afirmativ acestei întrebări, utilizînd conceptele elaborate de filosof pentru a explicita imaginile create de poet şi de dramaturg. Spre exemplu, categoriile cognitive ale cunoaşterii paradisiace şi ale celei luciferice au fost folosite pentru a explica substratul tensional al artei poetice *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Or, după cum a observat Ştefan Aug. Doinaş, oricât ar părea de întemeiat şi eficient, un asemenea demers nu face, în cele din urmă, decât să închidă un cerc tautologic, sterilizant, care motivează o parte (un nivel) al operei prin altul, şi invers, fără să pătrundă însă spre nucleul ei profund[4]. Categoriile filosofice luminează şi complinesc simbolurile poetice sau personajele dramatice, dar nu le explică. Poezie, dramă, eseu filosofic nu sunt trepte succesive, ci sunt forme paralele, de egală complexitate dar în registre diferite, de elaborare a unui material imaginar.

Categoriile apriorice ale stilului lui Lucian Blaga, aşa cum le-am schiţat mai sus, nu sunt invarianţii reali ai metodei sale de creaţie, sunt doar nişte constructe ulterioare, care eventual raţionalizează, dar nu motivează aceşti invarianţi. Poetul nu îşi creează lumea imaginară punând la lucru matricea abisală definită de filosof, aşa cum demiurgul lui Platon modelează

Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 86.

4 "Dar o atare rădăcină comună a celor două demersuri – liric şi, respectiv, filozofic – nu afirmă nimic mai mult decât terenul comun, de ordin psihologic, al unei duble creaţii. Acest teren comun nu ne dă dreptul la interpretări abuzive: el nu permite nici ignorarea specificului poeziei, pe de o parte, şi al filozofiei, pe de alta: şi nici nu îngăduie, decât în cazuri bine verificate, să «explicăm» conţinutul unei poezii prin prezenţa directă, ca atare, a unei idei din corpul doctrinar. […] A decreta teoriile blagiene, în domeniul gnoseologiei sau al morfologiei culturii, ca singurele răspunzătoare de poezia sa (sau… invers!) înseamnă a neglija atât rolul biografiei istorice, ca atare, al vieţii sufleteşti şi sociale, cât şi rolul biografiei spirituale a scriitorului". Ştefan Aug. Doinaş, *Lectura poeziei* urmată de *Tragic şi demonic*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1980, p. 8-9.

materia în funcţie de un set de Idei arhetipale, fiindcă atunci creaţia sa lirică nu ar fi decât o exemplificare a teoriilor sale filosofice. Matricea stilistică elaborată de Blaga într-o doctrină nu coincide cu matricea stilistică inconştientă care modelează efectiv creaţia sa, inclusiv creaţia conceptului de matrice stilistică. Cu alte cuvinte, originea în ordine genetică a viziunii nu coincide cu originea în ordine logică, iar teoria stilului este, genetic vorbind, ulterioară cosmologiei imaginare. În ciuda aparenţelor, filosoful român nu se înscrie în familia gânditorilor kantieni, care pornesc de la gnoseologie, ci în familia metafizicienilor, pentru care primordială este ontologia[5].

De aceea, demersul critic care vrea să evite un cerc hermeneutic vicios nu se poate fundamenta pe teoria creaţiei elaborată de Blaga, ci trebuie să găsească un punct arhimedic exterior întregii teorii. În termenii teoremelor de completitudine şi necontradicţie expuse de K. Gödel, un sistem nu se poate fundamenta pe sine însuşi ca necontradictoriu şi complet, pentru aceasta fiind nevoie să se iasă în afara sistemului[6]. Or, vedem cum, în virtutea speranţei de autonomie şi autosuficienţă, gânditorul român îşi limitează el însuşi sistemul, intrând din plin în paradoxul lui Gödel. Astfel, el îşi propune în mod programatic să nu dezvolte o psihologie a creaţiei, fiindcă aceasta ar ataca filosofia creaţiei elaborată în *Trilogia culturii*. Nietzsche, afirmă gânditorul român, se predispune eşecului şi îşi ruinează din interior "sistemul" atunci când, abordând filosofia culturii, se aventurează şi într-o psihologie a culturii: "*Filosofia culturii* ar trebui să renunţe la orice fel de psihologism. Sarcina ei de a studia formele, direcţiile inerente diferitelor creaţiuni spirituale, nu trebuie confundată cu

5 "Dincolo de orice rezerve kantiene, începeam să-mi alcătuiesc noi criterii de apreciere a creaţiilor metafizice în calitatea lor de *creaţii* ca atare." *Hronicul şi cântecul vârstelor*, Ediţie îngrijită şi Cuvânt înainte de George Ivaşcu, Bucureşti, Editura tineretului, 1965. p. 136.

6 Deşi filosoful nu le invocă şi probabil nu le cunoaşte, teoremele lui Gödel sau principiile de indeterminare ale lui Heisenberg fac parte din aceeaşi paradigmă epistemologică cu fizica cuantică, cu ideea dualismului undă-corpuscul, paradigmă ce a dominat prima jumătate a secolului şi în care Blaga se înscrie de drept prin conceptul de antinomie transfigurată.

încercările *problematice*, de a determina substratul *psihologic* al acestora”[7].

Deşi Blaga le cere cititorilor să-i judece universul creaţiei cu ajutorul unor criterii intrinseci acestuia, instrumentul hermeneutic pe care el îl pune la dispoziţie, şi anume teoria matricei stilistice, se dovedeşte insuficient, incapabil de a ajunge la semnificaţiile inconştiente ale operei. Privit prin propria grilă, sistemul lui Blaga este mort, destructurat, descompus într-o serie de elemente anorganice, deşi, în el însuşi, acest sistem este viu, consistent şi organic. Categoriile stilistice nu au capacitatea de a surprinde *logosul* unei viziuni, sufletul acesteia. Aplicată operei lui Blaga, metoda matricială ar fi anatomică şi descriptivă, nu fiziologică şi genetică, deoarece categoriile abisale nu ar fi desfăşurate în funcţie de un principiu generator intern, ci ar fi introduse asemeni claselor din sistemul taxinomic al lui Linné. Într-o meditaţie din volumul *Din duhul eresului*, Blaga însuşi pledează pentru autonomia demersului critic: “Semnificaţiile şi valorile pe care le-am concretizat în una sau cealaltă dintre creaţiile mele poetice depăşesc semnificaţiile şi valorile ce le-am pus în chip conştient în aceste creaţii. […] Cele mai multe dintre semnificaţiile şi valorile cari îmi depăşesc conştiinţa vor fi puse în lumină de alţii, cari vor avea daruri de luciditate mai mare decât am avut eu. Din această situaţie precară, într-un fel, a creatorului de artă, rezultă cu necesitate superioară sarcina esenţială ce-i incumbă criticului literar şi artistic”[8].

La polul opus abordărilor circulare, care pun în oglindă voletele operei lui Blaga şi explică poezia prin filosofie, filosofia prin mitologie şi metaforă, teatrul prin idee şi poezie etc., rezumate prin formule de genul “poetul-filosof” şi “filosoful-poet”[9], “teatru poetic de

---

[7] *Fenomenul originar*, p. 247.

[8] Lucian Blaga, *Elanul insulei – aforisme şi însemnări –*, Prefaţă, text stabilit şi note de George Gană, Ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi George Gană, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 239. “Rostul pozitiv al criticii literare, scrie Blaga în *Critica literară şi filosofia*, este în primul rând acela de a ridica în conştiinţă, adică pe un plan de luciditate, valorile de penumbră ale unei opere poetice.” În *Isvoade*, p. 57.

[9] Formule puse în circulaţie de Ion Agârbiceanu în *Patria*, nr. 72/15 mai 1919, unde acesta ovaţionează apariţia tânărului scriitor (“Lucian Blaga e un poet filozof în *Poemele luminii* şi un filozof poet în *Pietre pentru templul meu*”), şi reluate apoi de diverşi alţi exegeţi, cum ar fi Alexandru Tănase, *Lucian Blaga – filosoful poet, poetul filosof*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1977.

idei" etc., se află prin urmare demersurile care, recunoscând autonomia genurilor practicate de Blaga[10], caută calea de acces la "nucleul vital, celula generatoare a personalităţii din care s-au dezvoltat printr-o impresionantă creştere arborescentă diversele ramuri ale creaţiei blagiene"[11]. Programul critic ce se impune în acest sens a fost formulat de către George Gană, care, constatând "caracterul unitar extraordinar, de organism şi de sistem totodată" al viziunii blagiene şi propunându-şi "descoperirea structurii întregului, a organizării profunde, neaparente, a materiei operei, a «sistemului» ei de semnificaţii şi fixarea fiecărui element în locul ce-i revine în ansamblu", denunţă erorile ce au luat naştere prin "apropierea până la confundare a poeziei de filosofia autorului" şi cere un demers care să nu subordoneze "examenul operei teoriei lui despre creaţie". Unitatea viziunii, susţine criticul, "e mai profundă decât nivelul «stilului» sau al «ideilor» şi n-o putem explica decât trecând peste faţa vizibilă a operei, coborând la principiile ei generatoare, la elementele ireductibile", ce "îşi află determinarea în fiinţa scriitorului, în individualitatea rezultată din întâlnirea unor predispoziţii native cu anume împrejurări biografice, istorice şi cu un anume univers cultural"[12]. În studiul de faţă îmi propun să cobor până la acel "«cotor» mai adînc care leagă"[13] între ele preocupările metafizice, poetice, dramatice, religioase şi ştiinţifice ale gânditorului român,

---

O excepţie de la circularitatea vicioasă o reprezintă demersul lui Laurenţiu Ulici, care, sub deviza *Ut philosofia poesis*, propune o abordare mult mai subtilă, a rigorii filosofice care in-formează viziunea poetică: "Îmbrăţişat de filosofie până la ardere, Blaga se apleacă dintr-un alt unghi asupra poeziei, modificându-i construcţia. Imagismul şi nehotărârea stilistică a poemelor din primele volume sunt înlocuite treptat de expresii limpezi ca un râu la izvoare, fără a fi însă şi elementare, dezvoltând discret idei şi cumpănind până la echilibrul clasic sentimentele". *Recurs*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971, p. 62.

[10] Blaga însuşi pledează pentru autonomia genurilor, mărturisind într-un interviu cu Octav Şuluţiu: "La începutul creaţiei mele literare planul poetic şi cel filosofic interferau, însă pe măsură ce am înaintat în viaţă ele s-au diferenţiat încet, încet, şi tot mai mult. [...] Planurile de exprimare nu se amestecă. Cred că ar fi greşit să mi se spună poet filosof ca şi filosof poet". Apud Mircea Tomuş, *Cincisprezece poeţi*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 244, care cere şi el "o precisă delimitare a cadrului în care paralelismul între filosofie şi poezie poate fi fructuos" (p. 243).

[11] N. Tertulian, *Lucian Blaga*, în *Eseuri*, Bucureşti, Editura pentru literatură., 1968, p. 158. În acelaşi sens, Ion Ianoşi, în *O istorie a filosofiei româneşti – în relaţia ei cu literatura* –, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1996, p. 228, afirmă: "Varietăţile unei personalităţi trebuie să emane dintr-un nucleu unitar".

[12] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 6-7.

[13] *Despre gândirea magică*, în *Opere*, vol. 10, p. 284.

până la acele "intuiţii organice"[14] sau "seminţe ideatice"[15] din care se dezvoltă întregul său univers imaginar. Voi arăta, astfel, că ecuaţia nucleară a operei lui Lucian Blaga este o intuiţie de natură magică[16], asupra căreia scriitorul a rămas fixat din copilăria timpurie. În ciuda evoluţiei intelectuale ulterioare, poetul a căutat să rămână permanent în contact cu acest complex imaginar şi să-i utilizeze puterea de iradiere în scopul creaţiei.

2. Spirala creaţiei

Pornind din centrul magic, scrierile lui Blaga pot fi aşezate pe o spirală ascendentă, care urmăreşte evoluţia şi metamorfozele acestuia. Este semnificativ în acest sens că, dintre toate domeniile spiritului, Blaga consideră că singur magicul nu este supus categoriilor stilistice. Toate celelalte activităţi creatoare, mitul, religia, poezia, metafizica, filosofia, ştiinţa, sunt modelate de matricea stilistică, care le conferă coerenţă şi frumuseţe, dar în acelaşi timp le falsifică. Magicul, în schimb, reprezintă o cale de acces directă, necenzurată, spre misterul lumii. Traducând această aserţiune metafizică în termeni psihologici, se poate spune că viziunea magică este singura care se deschide nemijlocit spre acel *numinosum* rămas scufundat în psihismul infantil al scriitorului. Indiferent de specia căreia îi aparţin, poezia, drama de idei sau eseul filosofic vor fi modalităţi de recuperare şi sublimare a intuiţiei magice, supunând-o unei raţionalizări, simbolice sau conceptuale, şi unei elaborări într-o

---

[14] Primul care a avut viziunea organicităţii sistemului blagian este Vasile Bancilă. "Blaga a beneficiat, scrie autorul studiului *Lucian Blaga – energie românească*, de câteva intuiţii organice de la început şi în jurul lor a gândit toată viaţa". În I. Oprişan, *Lucian Blaga printre contemporani*, Dialoguri adnotate, Bucureşti, Editura Minerva, 1987, p. 73.

[15] Ştefan Aug. Doinaş, *Lectura poeziei*, p. 11.

[16] În acelaşi sens, făcând demonstraţia că Blaga nu este un filosof care "versifică idei", că la el "facultatea intelectivă şi facultatea imaginativă conlucrează îndeaproape, raţiunea, intuiţia şi sensibilitatea formează un singur organ complex a cărui funcţionare nu poate fi parcelată", Ştefan Aug. Doinaş ajunge la concluzia că rădăcina comună a filosofiei şi poeziei blagiene este "activitatea creatoare de mituri", pusă în slujba "tentativei

viziune despre lume. Între nucleul fantasmatic iniţial şi viziunea poetică sau metafizică finală diferenţa este cea dintre punctul precosmogonic şi cosmosul desfăşurat.

Dacă teoria stilului nu surprinde originea şi mecanismele inspiraţiei, ea este utilă în schimb pentru inventarierea categoriilor ce modelează energia fantasmatică. Încercând să dea formă intuiţiei magice, Blaga face inevitabil apel la seturi de imagini şi simboluri la care a avut acces pe cale culturală. El traduce intuiţia amorfă într-un limbaj imagistic, care o ordonează într-o viziune despre lume. Pentru a descrie această viziune voi utiliza o altă categorie apriorică de sorginte blagiană, şi anume cea de *model cosmologic adoptiv*, teoretizată de Ioana Em. Petrescu. În *Trilogia culturii*, filosoful român introducea conceptele de "vîrstă adoptivă", "eu adoptiv", "sex adoptiv", arătând că asemenea adopţiuni inconştiente exprimă mai bine realitatea profundă a unui om decât vârsta reală[17], eul empiric sau sexul biologic. În mod similar, Ioana Em. Petrescu susţine că "universul poetic al unei epoci sau al unei opere se înrădăcinează, de obicei inconştient, într-un *model cosmologic adoptiv*, care poate fi în total dezacord cu modelul instituit ştiinţific în epoca respectivă"[18]. Universul imaginar se articulează la un nivel subliminal al psihologiei creatoare, acolo unde intuiţile pure sunt elaborate ca material imagistic inconştient: "Considerăm că modelul cosmologic constituie o realitate de profunzime a viziunii, depăşind în adîncime nivelul conştiinţei teoretice (ştiinţifice), dar şi nivelul materialului mitic din care se constituie viziunile cosmologice explicite din operele literare, pentru că modelul cosmologic este expresia sentimentului existenţei în lume, a raporturilor imaginare pe care fiinţa le stabileşte cu universul"[19]. În schema generării imaginii[20] teoretizate de Ioana Em. Petrescu, modelul

---

de relevare a misterului". *Ibidem*, p. 68-74.

17 "S-ar zice că creatorii de cultură au două vîrste: una e vârsta reală, biologică, individuală, – cealaltă e o v*ârstă adoptivă*, sub ale cărei auspicii ei creează ca sub înrâurirea unei atotputernice zodii." *Spaţiul mioritic*, în *Opere*, vol, 9, p. 339.

18 Ioana Em. Petrescu, *Mihai Eminescu – poet tragic*, Iaşi, Editura Junimea, 1994, p. 10.

19 *Ibidem*, p. 9.

cosmologic adoptiv şi arhetipurile mitice care îl configurează se află la cel de-al doilea nivel, cel al elaborării subconştiente, imediat după primul nivel, cel al intuiţiei pure a formei, pe care am identificat-o, în cazul lui Blaga, intuiţiei magice şi avatarurilor acesteia.

Materialul intuitiv poate fi "developat", de-a lungul vieţii unui scriitor, într-unul sau mai multe modele cosmologice, fiecare corespunzând atitudinii existenţiale dominante la vârsta respectivă. În funcţie de acest criteriu, cei patru mari creatori de *cosmoizi* din literatura noastră, Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu şi Nichita Stănescu, pot fi distribuiţi după cum urmează: Nichita Stănescu şi-a structurat întreaga operă într-un model cosmologic unic, valorificat prin două "lentile" simetric opuse, una intelectivă (*metafizică*) şi alta senzorială (*antimetafizică*)[21]. Mihai Eminescu şi-a început creaţia sub zodia unui model cosmologic platonician, optimist, pentru a adopta într-o a doua perioadă de creaţie un model kantian de coloratură pesimistă, schopenhauerianǎ[22]. Ion Barbu a evoluat şi el de la un model animist dionysiaco-nietzscheean la un model pitagoreico-geometric[23]. Cazul lui Lucian Blaga este cel mai complex, deoarece scriitorul a adoptat succesiv mai multe modele cosmologice, ajungând destul de târziu la o sinteză stabilă. El pare să se fi regăsit pe sine doar la capătul unui lung ocol spiritual, în care a experimentat pe rând mai multe configuraţii imaginare, care să exprime cât mai exact percepţia magică infantilă.

Cauza distanţei dintre fondul primar şi figuraţia imaginară, deci a descentrării care a determinat neliniştea şi căutările lui Blaga, stă în radicalitatea cu care conştiinţa socratică şi pozitivistă a adolescenţei a refulat *Weltanschauung*-ul superstiţios al copilăriei. În urma acestei alienări, scriitorul a avut de întreprins un dificil demers de recuperare a sinelui, până când propriul inconştient să-i redevină transparent lui însuşi, iar creaţia conştientă să intre în

---

[20] Idem, *Configuraţii*, Cluj, Editura Dacia, 1981, p. 13-45.

[21] Corin Braga, *Nichita Stănescu – Universul imaginar*, Sibiu, Editura Imago, 1993.

[22] Ioana Em. Petrescu, *Mihai Eminescu – poet tragic*, p. 11-14 şi passim.

"personanţă" cu impulsurile fantasmatice. Ca să poată reveni în lumina conştiinţei, intuiţia magică a trebuit să se deghizeze în concepte şi mituri de natură filosofică sau aparţinând ştiinţelor umaniste, singurele acceptate de eul raţional al tânărului Blaga. Sistemul care i-a declanşat anamneza a fost cel al lui Nietzsche, împreună cu toată constelaţia de modele iraţionaliste şi vitaliste de la sfârşitul secolului trecut şi începutul acestuia. Punând la lucru conceptul nietzschean al dionysiacului, Blaga a desfăşurat o poezie de cult entuziast-animist, redescoperind pe cont propriu figuraţia mitologică a religiei lui Bacchus. Într-o a doua fază, el a alunecat, prin figura lui Pan, dinspre spaţiul grec spre cel carpato-danubian, înlocuind mitologia dionysiacă cu cea tracică, în care spera să-şi identifice rădăcinile culturale. Autohtonizarea imagisticii a continuat apoi cu adoptarea unui nou model cosmologic, cel creştin, un creştinism popular, cosmic, pentru ca, în final, Blaga să ajungă la modelul matricial mioritic, care exprimă mai mult conformaţia inconştientă a scriitorului însuşi, decât a unei (ipotetice) categorii etnice – românismul.

Peste această mişcare de întoarcere la centru, în creaţia lui Blaga se suprapune o a doua dinamică, de tip dialectic; este vorba de oscilaţia scriitorului între suflet şi spirit, între pulsiunile imaginare, ce alcătuiesc materia poeziei, şi tensiunea ideatică, ce a dat naştere eseurilor filosofice. Această polarizare interioară este şi ea moştenită din prima copilărie, când micul Lucian a introiectat figurile antitetice ale părinţilor, mama, făptură "arhaică" şi păgână, "cu talent de fabulaţie", şi tatăl, preot ortodox cu aplecări voltairiene. Sub influenţa lor complementară, scriitorul a dezvoltat o dublă sensibilitate creatoare, deschisă atât la percepţia fabuloasă cât şi la intelectualitatea socratică. Cele două atitudini nu sunt perfect simetrice, ci decurg una dintr-alta. "Primul mobil" al creaţiei rămân fantasmele de coloratură magică, Blaga susţinând, după cum reiese din amintirile Leliei Rugescu, verişoara sa de soră, că inspiraţia îi vine dinspre mamă şi nu de la tată: "În ce priveşte problema de unde vine talentul;

23 Basarab Nicolescu, *Ion Barbu – Cosmologia JOCULUI SECUND*, Bucureşti, E.P.L., 1968.

de multe ori erau discuţii în familie pe tema aceasta – Lucian susţinând mereu că de la mama lor «cu talentul ei de fabulaţie», iar mama [Leliei – Letiţia Blaga, n.n.] susţinea sus şi tare că numai şi numai de la tatăl lor, Isidor. Discuţia a rămas mereu deschisă."[24]. De la tată, în schimb, scriitorul a învăţat de timpuriu cum să sublimeze energia fantasmatică în idei şi concepte, deschizându-se astfel spre meditaţia filosofică şi ştiinţifică.

Ramificarea efectivă a celor două tipuri de creaţie a început însă mai târziu, după epuizarea stării de echilibru "panic" şi a operelor de inspiraţie mitologică tracă. În acest moment, Blaga simte cum energia sa creatoare, care constelase până atunci pe două modele cosmologice adoptive, cel dionysiac şi cel trac, se bifurcă pe două căi diferite. Sufletul poetului se "creştinează", adoptând viziunea creştină şi apoi pe cea românească, în variantă gândiristă, iar spiritul său trece printr-un catarsis orfic, ceea ce face ca sistemul său filosofic să fie grefat, în structura de adâncime, pe un model cosmologic platonician. Înfruntarea dintre "suflet" şi "spirit" se reflectă prin urmare nu atât în distincţia pe genuri a operei lui Blaga, cât în conflictul inconştient dintre două modele cosmologice adoptive, cel creştin şi cel orfico-platonician. Fiecare din aceste atitudini o subminează pe cealaltă. Dacă scriitorul ar fi aderat exclusiv la o mistică de tip dionysiac-orfic-neoplatonic, atunci ar fi resimţit fiinţa umană ca fiind consubstanţială divinităţii, universul i s-ar fi oferit empatetic în profunzimea sa, iar sacrul ar fi putut fi atins prin extaz, misterul fiind congener, nu transcendent omului. În mod simetric, dacă ar fi acceptat fiinţial revelaţia creştină, atunci diferenţa de esenţă dintre om şi Dumnezeu şi transcendenţa acestuia faţă de Creaţie nu i-ar mai fi apărut ca o "censură" şi poetul ar fi renunţat la activism în favoarea pietăţii. Ideea de transcendenţă a divinităţii, poate chiar neantul ei, îi fisurează prima dintre aceste atitudini metafizice; elanul cognitiv, orgoliul mistic, i-o ruinează pe cea de-a doua. Din tensiunea reciprocă a celor două intuiţii cosmologice a luat naştere imaginea Marelui Anonim, divinitate în negativ, care înconjoară

[24] Lelia Rugescu, *Cu Lucian Blaga*, Cluj–Napoca, Editura Dacia, 1985, p. 97.

totul, dar nu poate fi atinsă.

Blaga repetă de fapt în miniatură situaţia de conflict prin care cultura europeană a trecut la începutul erei noastre: înfruntarea dintre religiile de mistere de sorginte orfico-pitagoreică ale imperiului roman cu noua credinţă creştină. Adevărata patrie spirituală a gânditorului român nu este atât metafizica germană şi iraţionalismul nietzschean, cât spaţiul alexandrin. Ca sensibilitate, el trebuie încadrat în cultura sincretică din primele secole ale primului mileniu, iar soluţia pe care el o dă conflictului dintre modelul platonician şi cel creştin este una de tip gnostic. Fără să respingă nici intuiţia prezenţei sacrului în om din cultele de mistere, dar nici ideea de transcendenţă a divinităţii din creştinism, filosoful le acomodează reciproc într-un sistem dualist, în care omul este un mic demiurg ce îl concurează pe Dumnezeu. La fel ca în cazul doctorilor gnostici, sistemul său a fost combătut atât de către filosofi, cât şi de către părinţii bisericii, primii acuzându-l de misticism şi fabulaţie mitică, cei din urmă de erezie. Dar, prin sinteza gnostică, Blaga a reuşit în cele din urmă să repare ruptura dintre suflet şi spirit şi să refacă unitatea originară a sinelui, ce ţinea de percepţia magică. Metafora, ca tensiune între două imagini cât mai depărtate, dogma, ca antinomie transfigurată, şi drama de idei, care oferă posibilitatea de a desfăşura în simultaneitate, personificate în figuri simbolice, pulsiunile contradictorii, sunt instrumentele prin care scriitorul român a realizat această integrare a viziunii[25].

Suita de modele cosmologice adoptate succesiv de către autorul *Trilogiilor* ar fi aşadar următoarea:

– filosofie orfico-platoniciană –

Univers magic – cult dionysiac – mitologie tracă – – sinteză gnostică

– viziune ortodox-românească –

[25] Atracţia lui Blaga pentru cifra 3 (de remarcat că, în ciuda numelui, nici una dintre *Trilogii* nu conţine strict 3 eseuri) trimite nu la trinitatea creştină, ci la sinteza hegeliană a opuşilor (Hegel a fost distribuit şi el de către

Această schemă poate servi drept bază pentru o periodizare tematică imanentă a operei lui Blaga, care nu coincide cu periodizarea curentă, de manual, făcută pe criterii istoriste şi biografice. Percepţia magică ţine de copilăria scriitorului, având însă ecou în opere ulterioare precum *Hronicul şi cîntecul vîrstelor* sau *Despre gândirea magică*. Sub semnul freneziei dionysiace stau primele volume, *Poemele luminii* şi *Pietre pentru templul meu*. Mitologia tracă se reflectă în *Paşii profetului*, *Zamolxe* şi articole precum *Revolta fondului nostru nelatin*. Sublimarea orfică are loc în volumele de eseuri tematice de dinaintea trilogiilor, prin care Blaga îşi lămureşte motivele majore ale operei, precum *Fenomenul originar* şi *Daimonion*; de asemenea, în dramele de factură "psihanalitică", *Daria* şi *Fapta*. Figuraţia creştină (de paradis în destrămare) şi cea mioritic-românească se regăsesc în volumele de versuri de la *În marea trecere* pînă la *Nebănuitele trepte*, precum şi în piese de inspiraţie naţională, cum sunt *Avram Iancu* şi *Anton Pann*. Sinteza gnostică a elementelor neoplatonice cu cele creştine transpare în marele sistem configurat de *Trilogii*, precum şi în piesele "maniheice", de la *Tulburarea apelor* la *Arca lui Noe.* În sfîrşit, scrierile autobiografice, *Hronicul şi cântecul vârstelor* şi *Luntrea lui Caron*, precum şi volumele postume de poezii alcătuiesc un set aparte, de regăsire târzie a sinelui şi anotimp interior crepuscular[26]. Dintre aceste metamorfoze ale viziunii cosmologice, studiul de faţă se opreşte asupra primelor trei, ce reflectă evoluţia lui Lucian Blaga până la "ţărmul autobiografic"[27] 1919. Este vorba de perioada acoperită de *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*, perioadă de formare (resimţită ca atare de

istorici ai filosofiei şi religiei tot tradiţiei gnostice).

[26] O cronologie asemănătoare, ce ţine însă cont de relaţia cognitivă a scriitorului cu categoria misterului a fost propusă de Ştefan Aug. Doinaş, care distinge patru perioade: 1919-1922, în care poetul aplică misterului o metodă intuitiv-mitică: 1922-1933, în care el trece printr-o criză gnoseologică, nereuşind să rezolve impactul cu misterul: 1933-1947, în care scriitorul acceptă şi statuează misterul ontologic: 1947-1961, în care Blaga cucereşte un echilibru târziu, într-o a doua "vară a sângelui". *Lectura poeziei*, cap. "Eseu asupra poeziei lui Lucian Blaga".

[27] După formula plastică a lui Bazil Gruia, în *Blaga inedit - Amintiri şi documente*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1974, p. 5, 11.

scriitorul însuşi) ce precede marea creaţie şi în care poetul îşi testează abilitatea de a transpune în scris fantasmele şi obsesiile artistice[28].

În sfârşit, trebuie făcută distincţia între adoptarea inconştientă a unui model cosmologic şi elaborarea lui conştientă. Între cele două niveluri există aproape întotdeauna o desincronizare, cel de-al doilea fiind retardat faţă de cel dintîi. La nivelul prelucrării subconştiente, Blaga lucrează cu intuiţii arhetipale, (re)activând în sine însuşi sinapsele mitice şi figuraţia simbolică a respectivei viziuni despre lume. La nivelul prelucrării raţionale, el utilizează adeseori concepte gata elaborate şi imagini standardizate, pe care le preia de la Goethe, Winckelmann, Schelling, Nietzsche, Spengler etc., deci din cultura modernă. Cu alte cuvinte, subconştientul creator al lui Blaga este contemporan cu gândirea magică, cu orfismul, cu neoplatonismul, cu creştinismul patriarhilor, cu gnoza, în timp ce conştiinţa sa este contemporană cu filosofia secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX. Aşa se explică de ce el elaborează o cosmologie în spiritul gnozei alexandrine, deşi este format în tradiţia criticismului neokantian. În cazul său, accentul final cade pe tendinţa ontologică şi nu pe cea criticistă, lucru demonstrat spre exemplu prin faptul că, în loc să-şi subordoneze sistemul unei atitudini cognitive (în sensul unui apriorism agnostic sau sceptic), Blaga sfârşeşte prin a ipostazia cosmologic categoriile apriorice ale cunoaşterii într-o "cenzură transcendentă" impusă fiinţei umane de către Marele Anonim.

Discuţia asupra modelelor cosmologice trebuie deci să distingă între mecanismele creatoare subliminale, prin care artistul configurează *Weltanschauung*-ul respectiv, şi elaborările conceptuale, prin care el îl teoretizează. Nu este suficient să reconstituim doar sursele moderne pe care şi le dă Blaga, ci trebuie să coborâm de fiecare dată la arhetipul antic ce le modelează. A face inventarul unor teme preluate de scriitorul român de la Goethe, din

[28] Remarcând similitudinea de esenţă dintre *Hronicul* lui Blaga şi autobiografia lui Goethe, George Gană notează că, în perioada de formaţie a scriitorului, ce ţine până în 1920, biograficul domină creaţia, în timp ce, în

romantism, din expresionism, din metafizica germană, din teosofia şi ocultismul secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea, din iraţionalism şi intuiţionism etc. nu garantează că vom surprinde spiritul viu al viziunilor sale. Cu atât mai mult cu cât o serie de motive romantice, teosofice, simboliste, expresioniste, precum "bagheta magică a corespondenţelor", divinitatea panteistă, noaptea novalisiană, erosul cosmogonic, demiurgul rău, fenomenul originar, daimonul, inspiraţia ca nebunie sacră etc. îşi au la rândul lor originea în gândirea antică, în speculaţiile neopitagoreice, neoplatonice şi gnostice asupra orfismului[29].

În cazul fiecărui model cosmologic se poate măsura distanţa dintre sistemul originar (în măsura în care în general este posibilă o restituire în stare pură a unui *Weltanschauung* apus) şi grila culturală (cu indicele său specific de refracţie) prin care îl receptează Blaga. Perspectiva în timp pe care o avem acum asupra începutului secolului nostru face şi mai vizibil acest indice de refracţie, impus de *Zeitgeist*-ul epocii. Astfel, universul fabulos al copilăriei este privit de Blaga prin prisma conceptelor, oarecum vetuste azi, de magie şi animism, elaborate de Tylor, Frazer, Durkheim, Lévy-Bruhl etc. Cultul dionisiac este receptat prin intermediul categoriilor nietzscheene de apolinic şi dionysiac, care au într-adevăr o mare putere de sinteză teoretică, dar falsifică total realitatea istorică antică. Mitologia tracă este reconstituită în spiritul (de sorginte nietzscheană) demersurilor de valorificare a "originilor", a elementelor de substrat, ce au obsedat Europa deceniului al treilea, în special în statele apărute după destrămarea Imperiului austro-ungar. Apelul la creştinism şi definirea profilului etnic al românismului (prin spaţiul mioritic) sunt colorate de curentul ortodox-naţionalist de la *Gândirea*. Reflecţiile de filosofie a stilului se încadrează în morfologia culturală a lui Frobenius, Spengler, Wörringer, Keyserling. Şi aşa mai departe.

---

perioada de maturitate, creaţia eclipsează biograficul. *Op. cit.*, p. 29 sqq, 383 sqq.

29 Vezi, spre exemplu, Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Paris, Éditions Klincsieck, 1971; E. Benz, *Les sources mystiques de la philosophie romantique allemande*, Paris, Vrin, 1968; G. Cattani, *Orphisme et prophétie chez les poètes français* (1850-1950), Paris, Plon, 1965.

Într-o sistematizare care apelează la modelul configurativ definit de Ioana Em. Petrescu, putem spune că participarea animică, elanul vital, torpoarea panică, sublimarea orfică, sensibilitatea pioasă, sentimentul dramatic-agonic ţin de primul nivel de configurare a imaginilor, cel al intuiţiei pure (ritmul spaţializat), fiind metamorfoze ale aceleiaşi sinergii; modelele magic, dionysiac, trac, orfic, creştin şi gnostic, prin care aceste tipuri de pulsiuni creatoare sunt puse în scenă, ţin de nivelul al doilea, al prelucrării inconştiente; iar Goethe, teosofia, romantismul, expresionismul, Nietzsche şi iraţionalismul, gândirismul etc. aparţin nivelurilor V şi VI, al opţiunilor estetice şi ideologice ale creatorului, respectiv ale codului literar al epocii. Acestea din urmă, "surse secundare" din care Blaga îşi preia figuraţia şi limbajul, considerate în general de critici drept principalele sale izvoare formative, nu sunt în fapt decât codurile literare prin care se modelează profilul de adâncime al artistului. Talentul stă tocmai în capacitatea de a trece dincolo de decorul de suprafaţă, alcătuit din prefabricate culturale, şi de a redescoperi empatic tensiunile mitice ale simbolurilor. În termenii lui Blaga însuşi, sursele secundare nu ar fi decât nişte "personanţe" în conştiinţa creatoare ale unor surse primare subconştiente.

Nevoia de a reprezenta cosmologic impulsurile fantasmatice cu nucleu magic, pe de o parte, şi decalajul dintre imaginaţia cosmologică de factură antică şi formaţia culturală de factură modernă postkantiană, pe de alta, sunt prin urmare cauza metamorfozelor repetate ale viziunii despre lume a poetului, în încercarea de armonizare a modelului conştient cu intuiţiile profunde. Acest decalaj este probabil şi cauza pentru care sistemul filosofic din trilogii nu îşi poate surprinde propriile origini, propria "matrice stilistică", sarcina aceasta trebuind să fie lăsată în seama unui demers critic exterior. În studiul de faţă îmi propun să descopăr punctul nuclear şi metamorfozele acestuia de-a lungul biografiei esenţiale a lui Lucian Blaga, ce

coincide cu biografia operei, cu evoluţia imaginarului său[30]. Mă interesează geneza abisală a fantasmelor creatoare, felul în care configuraţia psihologică a scriitorului îşi găseşte expresia într-o succesiune de viziuni cosmologice adoptive, până la "pragul autobiografic" 1919, deci până la sfârşitul perioadei de formaţie şi începutul perioadei de maturitate.

[30] Necesitatea unei critici a biografiei esenţiale, care să refacă categoriile abisale ale scriitorului însuşi fără să apeleze la "metoda" analitică a acestuia, o ridica deja Constantin Fântâneru într-un studiu foarte subtil, pe care perioada proletcultustă l-a aruncat pe nedrept în uitare. Fântâneru propune o critică configuraţionistă pe care o numeşte "stihială": "Criticul are în vedere schema care implică viaţa, iar nu persoana care o trăieşte: eficienţa criticei configuraţioniste se manifestă deplin dacă i se îngăduie să neglijeze persoana, şi să aibă în vedere numai fiinţa, în tensiunea sa transcendentă, către un centru anonim. Astfel, critica configuraţionistă va fi şi o critică stihială. Este ceea ce se potriveşte poeziei lui Lucian Blaga fiindcă nu i se cere să ţie seama de persoana logică, ci de fiinţa individuală în tensiunea ei de integrare în cosmos, prin stihial. [...] Critica stihială are prin urmare, în vedere, omologarea magică sau mitică a fiinţei cu care îşi caută sensuri de viaţă, prin configuraţie. Aşa dar, vom întâlni metoda intelectului extatic din gândirea mitică a lui Lucian Blaga şi în poezia lui, precum şi în posibilităţile de valorificare a acesteia. Configuratismul prezintă o metodă de a construi poezia, dar şi o metodă de a o valorifica". *Poesia lui Lucian Blaga şi gândirea mitică*, Bucureşti, Colecţia «Convorbiri literare», 1940, p. 147.

II. TĂCEREA

1. Mitul tăcerii

Lucian Blaga îşi aşază începuturile vieţii sub semnul unei tăceri fabuloase. *Hronicul şi cântecul vârstelor* începea, într-o primă variantă, printr-o parafrazare în negativ a *Cărţii Facerii*: "La început n-a fost cuvântul. Mai veche decât amintirea noastră a fost viaţa noastră fără cuvânt"[31]. Muţenia este echivalată de scriitor cu starea de increat, în timp ce vorbitul coincide cu naşterea, cu ieşirea din "ţara fără de nume" şi intrarea în "lumea celorlalţi". Prin refuzul de a vorbi, omul îşi prelungeşte starea de gestaţie, câştigând mai mult timp de a se pregăti pentru încercările care îl aşteaptă. O naştere dificilă, "cumpănită" îndelung de către făt, indică în basme un destin de excepţie, în cadrul căruia venirea în lume este o primă probă iniţiatică. Nu fără vanitate, Blaga proiectează şi el "povestea plină de penumbre" a primilor săi ani de viaţă pe un fundal mitic, întrebându-se dacă nu cumva "starea mea embrionară se prelungea dincolo de orice termen normal, pentru că avea în vedere un urcuş nu tocmai de toate zilele"[32]. Comparându-se subtextual cu fiul de împărat din *Tinereţe fără bătrâneţe*, pe care părinţii trebuie să îl ispitească la viaţă înfăţişându-i bucuriile lumeşti, memorialistul narează că a avut nevoie de îndemnul mamei pentru a se naşte în limbă: "Sosiţi acasă, Mama

31 Apud George Gană, *Din manuscrisele lui Blaga*, comunicare prezentată la Zilele Lucian Blaga, Ediţia a VII-a, Cluj, 9-10 mai 1997.

32 Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*, Ediţie îngrijită şi cuvânt înainte de George Ivaşcu, Bucureşti, Editura tineretului, 1965.

mai făcu o ultimă încercare să mă ademenească în sfera sunetului. Hotărâse să mă ia cu binişorul, ca pe un copil mare, şi-mi vorbi. Se căznea să mă înduplece, să-mi stârnească mândria. «Dragul mamei, tu eşti copil mare de acu! Va trebui să vorbeşti…»"

În acest mit autobiografic, Ion Pop identifică una din *obsesiile modelatoare* ale creaţiei blagiene, ce defineşte relaţia specifică a poetului cu lumea. Dând curs invitaţiei autorului *Hronicului* de a citi întâmplarea într-un registru arhetipal, criticii au delimitat în opera lui Blaga două spaţii prototipale, unul în care domneşte "marea pace a necreatului" şi altul unde se desfăşoară "marea trecere" (Nicolae Balotă[33]); primul se constituie într-o "zonă a pre-existenţei nedeterminate, [un] spaţiu paradisiac […] în care fiinţa trăieşte o stare de graţie indicibilă; cel de-al doilea înseamnă intrarea omului în temporalitate şi determinare, «căderea» lui «în păcat», adică supunerea faţă de propria sa condiţie muritoare" (Ştefan Aug. Doinaş[34]); "unul [este] primordial, matern, «embrionar», – cum îl caracterizează poetul însuşi – şi altul exterior, al lumii în care făptura este expulzată, *condamnată* (cum sugerează aluzia biblică) să trăiască" (Ion Pop[35]). "Dialectica tăcerii şi a cuvântului"[36] este analogă dialecticii nefiinţă / existenţă, amândouă derivând din opoziţa fundamentală între spaţiul protector al matricei şi spaţiul consumator al lumii exterioare. Întreaga operă a lui Blaga este străbătută de angoasa timpului care distruge şi de nostalgia întoarcerii la starea paradisiacă a increatului. Asumarea *logosului alienant* este o decizie tragică, deoarece implică ruptura copilului din contactul osmotic cu lumea asigurat de muţenia embrionară. În virtutea simpatiei sale nedisimulate faţă de nefiinţă[37], autorul *Nebănuitelor trepte* concepe o lirică a tăcerii şi sugestiei, o poetică a

---

33 Nicolae Balotă, "Lucian Blaga, poet orfic", în *Euphorion. Eseuri*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, p. 298.

34 Ştefan Aug. Doinaş, "Poetica lui Lucian Blaga: De la «osândă» la «mântuirea» cuvântului", în *Poezie şi modă poetică*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972, p. 9.

35 Ion Pop, *Lucian Blaga – Universul liric*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981, p. 219.

36 Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 314.

37 "Iubesc la Lucian Blaga contactul său viu cu realităţi moarte", mărturiseşte Emil Cioran în *Stilul interior al lui Lucian Blaga*, un mic articol de critică de identificare, publicat în *Gândirea*. În Emil Cioran, *Revelaţiile durerii.*

non-cuvântului revelator. "Cântăreţilor bolnavi" el le opune poetul mut, care nu comunică prin Logos, ci prin însăşi făptura sa: "Lucian Blaga e mut ca o lebădă. / În patria sa / zăpada făpturii ţine loc de cuvânt" (*Autoportret*).

Dar tăcerea nu este doar un mit poetic, ea a fost şi o realitate biografică, un rit comportamental, o supapă psihologică şi o tehnică de creaţie. "Lucian Blaga", rememorează vărul său Corneliu, "era un om aplecat către sine însuşi. Avea câteodată mutisme totale. […] Gestul obişnuit, când gândea la ceva, era următorul: întorcea capul la dreapta, şi-l sprijinea pe arătător şi se uita în sus. Nu scotea un cuvânt"[38]. Prietenii îşi amintesc numeroase momente în care scriitorul se refugia în tăcere, ca într-o carapace ermetică, preferând să-i observe şi să-i asculte pe ceilalţi[39]. În perioadele de criză existenţială, muţenia era o reacţie de retragere prin care scriitorul îndeplinea doliul aşteptărilor neîmplinite şi al dorinţelor frustrate[40]. Stările de introversiune îi permiteau să se regăsească pe sine din "marea trecere" a vieţii cotidiene, Lucian Blaga cerându-le celor mai apropiate fiinţe să-i accepte această reacţie de protecţie şi de concentrare în sine ca pe o fatalitate. Pe Cornelia o previne încă de la primele întâlniri: "Va trebui să te obişnuieşti cu ea […]. Aşa sunt eu, un om cu oareşicari linişti înăuntru", iar Domniţei Gherghinescu îi scrie: "Ce n-aş da să pot veni la Braşov, dar mi-e teamă că iarăşi ieşi seara şi că prea mult te reţin cu tăcerile şi prezenţa mea. Şi gura ta se simte datoare să vorbească întruna, ca să umple golurile mistice"[41]. Tăcerea este un răspuns spontan în faţa aspectelor insondabile şi neliniştitoare ale realităţii şi de aceea filosoful o ridică la rangul de cunoaştere apofatică a *misterului*, intuind în ea izvorul obscur al creaţiei: "Cea mai importantă

Eseuri, Ediţie îngrijită de Mariana Vartic şi Aurel Sasu, Prefaţă de Dan. C. Mihăilescu, Cluj, Editura Echinox, 1990, p. 135.

38 În I. Oprişan, *Lucian Blaga printre contemporani*, Dialoguri adnotate, Bucureşti, Editura Minerva, 1987, p. 125-126.

39 Vezi spre exemplu amintirile Mariei şi lui Aurel Avramescu, în *ibidem*, p. 17.

40 În 1952, din conul de umbră în care fusese aruncat de regimul stalinist, Blaga îi scrie Leliei Rugescu: "Dar vezi tu ce ani au fost aceştia. Ei scuză orice tăcere. Şi chipul cel mai demn de a-i purta pe umeri, e totuşi tăcere." În Lelia Rugescu, *Cu Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985, p. 100.

operă spirituală a mea este tăcerea pe care am pus-o şi am închis-o în toate operele mele poetice şi filosofice”[42].

Autorul *Hronicului* recunoaşte că, dincolo de mitul tăcerii pe care îl construieşte în operă, “n-am putut niciodată să-mi lămuresc suficient de convingător pentru mine însumi, strania mea detaşare de «logos» în cei dintâi patru ani ai copilăriei”. El este conştient de faptul că mitizarea este o formă de raţionalizare estetică târzie, care mai mult ascunde decât revelează cauzele adevărate ale comportamentului autist. Chiar dacă “rezumă” semnificaţia metafizică a operei, interpretarea alegorică aparţine planului elaborării conştiente şi nu planului motivaţiilor abisale ale creaţiei, la care scriitorul mărturiseşte că nu a avut acces. Or, ideea că prin descifrarea resorturile inconştiente ale tăcerii fabuloase este luminat nucleul însuşi al personalităţii creatoare a poetului “mut ca o lebădă” impune finalizarea programului formulat de Ion Pop, cel de reconstrucţie, în ciuda precarităţii informaţiilor, a psihobiografiei copilăriei timpurii a lui Lucian Blaga.

“Urmele acelei tăceri iniţiale le caut însă zadar în amintire. Despre neobişnuita înfiinţare a graiului meu aveam să primesc o înşirare de ştiri numai târziu, de la Mama şi de la fraţii mei mai răsăriţi.” Muţenia face parte dintr-un complex de evenimente preverbale, pe care scriitorul nu le poate formula în cuvinte şi nu le poate rememora în mod direct, ci doar prin amintiri-ecran. Ea îi marchează însă destinul, Blaga simţind nevoia de a-şi pune biografia “sub semnul unei fabuloase absenţe a cuvântului”[43]. *Hronicul* va constitui pentru memorialistul de mai târziu un pergament gol ce invită la o anamneză simbolică. Şirul de asociaţii subliminale pe

---

41 Gherghinescu Vania, *Lucian Blaga, Corespondenţă (II)*, în *Astra*, 1, nr. 3, august 1966, p. 9.

42 Lucian Blaga, *Elanul insulei – aforisme şi însemnări*, Prefaţă, text stabilit şi note de George Gană, Ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi George Gană, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 196.

43 Octav Şuluţiu a avut buna intuiţie a faptului că tăcerea exprimă şi ea un conţinut: “S-ar părea că tăcerea este o absenţă şi o negare. Ea s-ar defini ca aceea ce nu se exprimă. Şi totuşi tăcerea nu e nimicul, fiindcă în ea se cuprinde şi se ascunde totdeauna ceva. [...] Tăcerea omului e o afirmaţie; e un alt mod de a fi şi a se exprima. În tăcerea omului se petrece ceva şi are aceeaşi, dacă nu o mai mare valoare decât se traduce în cuvinte”. Pornind de aici, criticul descoperă că “în poezia d-lui Lucian Blaga tăcerea are acest covârşitor şi cuprinzător rol dramatic de a fi un mod de expresie”. *Scriitori şi cărţi*, Ediţie îngrijită, tabel cronologic şi prefaţă de Nicolae Florescu,

care Blaga le face scriindu-şi amintirile, chiar fără să le înţeleagă logica, este revelatoriu pentru nucleele de iradiere din psihismul său inconştient. Faptul că prima amintire din *Hronic* este muţenia prelungită are o semnificaţie crucială, deoarece, după cum afirmă Freud analizând memoriile lui Goethe, "trebuie să presupunem că detaliul păstrat în memorie reprezintă aspectul cel mai important al respectivei etape de viaţă, fie că el a deţinut o astfel de importanţă chiar în momentul în care s-a petrecut, fie în sensul că a dobândit-o mai târziu, sub influenţa trăirilor ulterioare". Or, continuă părintele psihanalizei, "tratarea psihanalitică a unei biografii reuşeşte […] să lămurească sensul celor mai vechi amintiri din copilărie. De obicei se dovedeşte că tocmai amintirea pe care cel analizat o redă mai întâi, prin care îşi începe istoria vieţii, este cea mai importantă; ea constituie cheia pentru compartimentele tainice ale vieţii sale"[44].

Tăcerea lui Blaga este simptomul unui traumatism infantil, care îşi pune cheia pe portativul dezvoltării ulterioare a scriitorului. Inhibiţia vorbirii, mai ales atunci când se prelungeşte până într-o perioadă târzie, cum este vârsta de patru ani invocată de autorul *Hronicului*, se datorează unei refulări a intereselor vitale ale copilului. O parte din energia de dezvoltare a acestuia nu se mai îndreaptă spre exterior, spre contactul cu ceilalţi, ci rămâne fixată în interior, asupra unui obiect arhaic din evoluţia mentală. În cazurile grave, inhibiţia pulsiunilor epistemofilice afectează întreaga disponibilitate de relaţionare a copilului, care devine astfel autist. Situaţia lui "Lulu" este mai puţin severă, refularea atacând doar vorbirea, nu însă şi limbajele gestuale şi capacitatea de a contacta şi a înţelege realitatea: "Adevărat e, pe de altă parte, că muţenia mea plutea oarecum în echivoc şi nu îndeplinea chiar în toate privinţele condiţiile unei reale muţenii, căci lumina cu care ochii mei răspundeau la întrebări şi îndemnuri era poate mai vie şi mai înţelegătoare decât la alţi copii, iar urechea mea, ispitită

Bucureşti, Editura Minerva, 1974, p. 113, 114.

44 Sigmund Freud, "O amintire din copilărie în «Poezie şi adevăr»", în *Scrieri despre literatură şi artă*,

de cei din preajmă, se dovedea totdeauna fără scăderi. Cînd eram pus la încercare, cedam pe planul mişcării şi al faptei. Gestul meu contura întocmai semnificaţia poruncii. O dorinţă rostită de cineva îşi găsea răsunetul în actul cel mai prompt".

După cum diagnostichează şi medicul la care Ana Blaga îl duce îngrijorată pe Lucian, muţenia nu este rezultatul unei deficienţe organice, ci o afazie motorie, adică un refuz psihic, o formă de apărare în faţa unei tensiuni greu de suportat. Se ştie că simptomul tăcerii este un răspuns provizoriu la o situaţie traumatică, ce face posibilă stabilirea unui echilibru de compromis, de natură nevrotică, la adăpostul căruia copilul se poate dezvolta normal în celelalte privinţe. Sigmund Freud[45] şi Melanie Klein au demonstrat că refularea are drept cauză un puternic sentiment de anxietate, de care copilul nu ştie cum să se elibereze[46]. Atunci când, în urma unei conştientizări, el reuşeşte să-şi controleze anxietatea, refularea dispare şi ea, iar energia blocată până atunci în inhibiţie poate investi noi centri de interes, stimulând o rapidă dezvoltare în continuare[47], cum se întâmplă cu Lucian după ce începe să vorbească.

Înfrângerea "sfielilor" lingvistice este însoţită de o puternică senzaţie de vinovăţie, memorialistul neputându-şi explica "acel sentiment de ruşinare, ce m-a copleşit, când, constrâns de împrejurări şi de stăruinţele ce nu mă cruţau, ale Mamei, am ridicat mâna peste ochi, ca să-mi iau în folosinţă cuvintele. Cuvintele îmi erau ştiute toate, dar în mijlocul lor

---

Bucureşti, Editura Univers, 1980, p. 20, respectiv 21.

45 Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, PUF, 1965.

46 "Bebeluşul, încă nedezvoltat intelectual, este expus unei avalanşe de probleme şi întrebări. Una dintre cele mai amarnice nemulţumiri pe care le întâlnim în inconştient este că aceste numeroase întrebări copleşitoare, care par să fie doar în parte conştiente, nu se pot exprima în cuvinte, rămân fără răspuns. Un alt reproş se iveşte imediat: copilul nu poate să vorbească şi să înţeleagă vorbirea. Astfel, primele lui întrebări sunt mai timpurii decât începutul vorbirii. În analiză, ambele nemulţumiri suscită o extraordinară cantitate de ură. Izolat sau împreună, ele sunt cauza multor inhibiţii ale pulsiunii epistemofilice: de exemplu, incapacitatea de a învăţa limbi străine şi, mai mult, ura faţă de cei care vorbesc o altă limbă. *Tot ele sunt răspunzătoare de tulburări nemijlocite ale vorbirii* etc. [s.m.] Curiozitatea care se manifestă clar mai târziu, în special în al patrulea sau al cincilea an de viaţă, nu este începutul, ci punctul culminant şi încheierea acestei etape de dezvoltare." Melanie Klein, *Scrieri*, vol. I, *Iubire, vinovăţie, reparaţie. Şi alte lucrări: 1921-1945*, Introducere de Hanna Segal, Traducere de Laura Pavel, Emma Tămâianu şi Florin V. Vlădescu, Binghamton – Cluj, Editura Sigmund Freud, 1994, p. 178-179.

47 "La copii, impulsurile creatoare aflate până la un moment dat în stare latentă se trezesc şi se manifestă, atunci când fricile de tot felul sunt micşorate cu ajutorul psihanalizei, în activităţi ca desenatul, modelajul, construitul, ca şi în cadrul vorbirii." *Ibidem*, p. 325.

eram încercat de sfieli, ca şi cum m-aş fi împotrivit să iau în primire chiar păcatul originar al neamului omenesc". Inhibiţia vorbirii avusese aşadar drept cauză anxietatea provocată de o vinovăţie pe care, nereuşind să o conştientizeze în semnificaţia ei infantilă reală, Blaga o amplifică mitic până la dimensiunea metafizică a păcatului adamic.

2. Complexul copilului nedorit

Melanie Klein a identificat sursa sentimentelor uneori insuportabile de culpabilitate care îi încearcă pe copii în pulsiunile destructive ale acestora. Viaţa mentală a bebeluşului este polarizată de tensiuni puternice, care îl sperie atâta vreme cât nu ştie să le controleze. Pornirile de iubire şi lăcomie alternează cu impulsurile de ură şi agresivitate, primele fiind îndreptate asupra imaginii fantasmatice a unei mame bune, protectoare, care îndeplineşte dorinţele, cele din urmă asupra imaginii unei mame rele, persecutorii, care provoacă frustrarea. Atunci când copilul ajunge să unifice într-o singură imagine mentală mama bună şi mama rea, sentimentele sale faţă de aceasta devin ambivalente. Agresivitatea faţă de mama care frustrează trezeşte remuşcările faţă de mama care hrăneşte. Unui atac destructiv asupra *imago*ului matern îi succede nevoia de a-l restaura, de a-i aduce reparaţie. Aşa ia naştere atitudinea de responsabilitate, care îl va ajuta pe copil să înveţe să-şi controleze ura şi să resimtă compasiune faţă de cei din jur[48].

Asupra cui se vor fi îndreptat sentimentele de agresivitate ale micului "Lulu"? Este revelatoriu faptul că, în şirul de amintiri din *Hronic*, după episodul de deschidere închinat tăcerii, memorialistul continuă prin a introduce în scenă figurile fraţilor: "S-a întâmplat să fiu

[48] Vezi studiile "Înţărcatul" (1936) şi "Iubire, vinovăţie şi reparaţie" (1937), în Melanie Klein, *op. cit.*, p. 283-298, respectiv 299-336.

în casa părintească al nouălea copil, şi cel din urmă". Psihanaliza a pus foarte bine în lumină sentimentele primitive de gelozie pe care le încearcă fraţii între ei[49]. Fiecare copil vede în fraţii săi nişte concurenţi indezirabili care riscă să-l detroneze din poziţia privilegiată pe care îşi imaginează că o deţine în relaţia cu mama. Este posibil ca mezinul numeroasei familii Blaga să fi simţit că, în ipostaza de ultim venit, nu îi mai revine prea multă afecţiune din partea mamei, împărţită deja între atâţia copii.

Faptul că, în *Hronic*, scriitorul îi face mamei sale (scrisă întotdeauna cu majusculă: Mama) un portret fabulos, de făptură protectoare atotputernică, nu infirmă în nici un caz această ipoteză, deoarece persoana reală nu coincide cu imaginea pe care şi-o face copilul despre ea, cele două putând fi uneori în contrast izbitor. În *Hronic* trebuie făcută distincţia între consideraţiile eului matur al scriitorului şi amintirile care reflectă poziţia eului său infantil. Primul constată lucid că "părinţii nu trăiau totdeauna în armonia ce-o visam sălăşluită între ei. Mama şi-a făcut din soţul ei un idol, pe care îl voia al ei şi numai al ei. Şi cum asta nu prea mergea, ea căuta orice prilej să-şi amărască idolul cu câte-un cuvânt aruncat cu încruntare. Îl întâmpina cu mustrări scurte şi îndesate şi-l ţinea în ele cât era ziua de lungă". Amintirile eului infantil, în schimb, desenează un portret idealizat al mamei, aşa cum copilul şi-ar fi dorit în mod compensatoriu ca ea să fie. Lelia Rugescu însăşi observă că micuţul Lulu îşi îmbrăcase mama într-o "aureolă de misterioasă putere, care era capabilă să-l apere pe el de toate relele lumii – o aureolă ca de basm".

Desigur, sentimentele timpurii de concurenţă între fraţi, normale la orice copil, au fost rapid sublimate şi nu au lăsat urme în omul matur. Este însă interesant că, dintre toţi fraţii, în primele sale asociaţii memorialistice Blaga nu se opreşte asupra numeroşilor băieţi, Tit-Liviu, Leon, Lionel, Florin, Longin, Liciniu, ci doar asupra surorilor, Letiţia şi Lelia. Invocarea

[49] Vezi, spre exemplu, Françoise Dolto, "La dynamique des pulsions et les réactions dites de jalousie à la naissance d'un puîné", în *Au jeu du désir. Essais cliniques*, Paris, Seuil, 1981.

Letiţiei imediat după apariţia Mamei în firul narativ al *Hronicului* este uşor de explicat: în sora cea mai mare, care devenise foarte devreme o a doua mamă pentru fraţii săi, micuţul Lucian găsea un substitut al *imago*ului matern. Între cei doi s-a stabilit o relaţie afectivă de un tip special, care avea să dureze toată viaţă şi să se extindă şi asupra Leliei Rugescu, fiica Letiţiei, memorialistul amintindu-şi că sora sa mai mare "avea o slăbiciune aproape maternă faţă de mine, dintotdeauna". Cea mai importantă şi mai revelatorie se dovedeşte însă relaţia fantasmatică a tânărului Blaga cu cea de-a doua dintre surorile sale, Lelia, moartă cu două luni înainte ca el să vină pe lume.

"S-a nimerit să fiu cel mai mic şi să vin între cei de acelaşi sânge ai casei întâmpinat oarecum cu dor. Trebuia să umplu un gol. Acesta era sentimentul familiei înainte de a mă naşte: o nădejde fierbinte că voi putea să umplu un gol. Într-adevăr mă ivisem în lumea luminii după o tristă întâmplare, asupra căreia Mama şi cu Letiţia, sfâşiindu-şi fiinţa, vărsau lacrimi, de cîte ori inima lor se întorcea fără izbăvire spre acele timpuri." Este vorba de moartea Leliei, cel de-al optulea copil al familiei Blaga, într-un accident casnic. La vârsta de un an şi jumătate, fetiţa cade într-un ciubăr cu apă fiartă, care îi provoacă arsuri grave. Se stinge din viaţă a doua zi, în chinuri, dar doctorul chemat în ajutor diagnostichează drept cauză a morţii nu atât arsurile, cât un pojar galopant[50], în timp ce registrele stării civile din Lancrăm invocă o aprindere de plămâni[51] (se ştie că tuberculoza a fost boala care a provocat cele mai numeroase decese în familia Blaga). Micul Lucian, ce avea să se nască peste exact două luni, venea să o înlocuiască în sufletul părinţilor pe sora moartă prematur. Or, condiţia de substitut nu a fost lipsită de urmări în formarea personalităţii viitorului scriitor.

Atât Lucian Blaga cât şi nepoata sa Lelia Rugescu îi fac fetiţei portretul unei "făpturi de vis". "Mi se povestea de multe ori, rememorează autorul *Hronicului*, că Lelia a fost o făptură

50 Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 130.
51 D. Vatamaniuc, *Comentarii*, în *Manuscriptum*, VIII, nr. 3/1977, p. 70-77.

dulce, vioaie şi frumuşică (Mama în miniatură), o jucărie însufleţită, a cărei cea mai mare bucurie era să facă «servicii» tuturora din casă: să aducă un pahar, un prosop, să scoată o gheată de sub pat, şi pe urmă încă una, să te întrebe ce pofteşti, şi să surâdă". Lelia Rugescu narează şi ea că Lelia "era bună, blândă, parcă întruchiparea unui înger. Era atât de frumoasă şi de gingaşă de-ţi era teamă să o şi atingi – spunea mama [adică Letiţia]. Sărmănica de ea suferea de leucom la un ochi – albeaţă cum îi spuneau ei – ceea ce o făcea şi mai demnă de milă. Simţeai mereu dorinţa s-o protejezi, s-o aperi de ceva rău".[52] Cum nici unul dintre cei doi memorialişti nu a cunoscut-o direct pe Lelia, haloul de tandreţe pe care ei îl proiectează asupra fetiţei este o expresie indirectă, în oglindă, a traumatismului şi a fixaţiei provocate de moartea acesteia în sufletul părinţilor şi al fraţilor mai mari. Chipul fetiţei moarte este o fantasmă idealizată, indusă copiilor lor – memorialiştii de mai târziu – de către cele două mame, Ana şi Letiţia.

Idealizarea Leliei, angelizarea ei, se datorează unei nevoi irepresibile de reparaţie pe care cele două femei o resimt faţă de amintirea fetiţei. Ele par să fi încercat să restaureze inconştient, în fantasmă, făptura pe care o pierduseră în viaţa reală şi faţă de care resimţeau o culpabilitate mai mult sau mai puţin îndreptăţită. Ana Blaga trăia o vinovăţie "magică", blamându-se pentru faptul de a fi acceptat ca o ţigancă să-i facă vrăji Leliei pentru a o vindeca de glaucom. Cu trei zile înaintea accidentului, bătrâna vrăjitoare le convinsese pe cele două femei (deşi nu avea decât decât 13 ani, Letiţia îi primise deja în responsabilitate pe fraţii mai mici) să o plătească pentru riturile ei "cabalistice" împotriva albeţii. "Întâmplarea le-a impresionat mult pe cele două" femei, îşi aminteşte Lelia Rugescu, cu atât mai mult cu cât o făceau cu o conştiinţă încărcată: "Bunicul n-a aflat nimic de toată afacerea: că ştiau ele cum le-ar fi certat de rău". Vinovăţia "fantastică" a mamei stă în faptul de a-şi fi scos fetiţa din cercul protector al casei şi al "dreptei" credinţe şi de a o fi introdus în lumea periculoasă a

[52] Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 129.

practicilor păgâne, ce fac apel la forţe subterane, malefice şi periculoase; deci de a se fi lăsat condusă de impulsurile inconştiente, iraţionale, ieşind din zona securizată a conştiinţei diurne garantate de Isidor Blaga. La rândul ei, Letiţia participa şi ea fantasmatic la vinovăţie, acuzându-se că "numai apa rece aruncată de ea peste fetiţă [pentru a-i calma arsurile] n-a lăsat să iese pojarul în afară, şi astfel i s-a aşezat copilei pe inimă"[53].

În memoriile lor, atât Lucian Blaga cât şi Lelia Rugescu preiau perspectiva compensatorie a mamelor lor. Care sunt însă sentimentele reale pe care micul Lucian le va fi trăit faţă de sora moartă?[54] Prin stingerea din viaţă, micuţa Lelia îi delega fratelui mai mic rolul de a o suplini în viaţa afectivă a familiei. Lucian se naşte ca un dublu al unui frate dispărut; condiţia care i se atribuie este cea de substitut. Copilul simte la un mod obscur că nu este iubit prin sine însuşi, ci prin cel pe care îl reprezintă, prin altcineva. Persoana sa nu contează în ochii mamei decât în măsura în care lasă să transpară prin ea o altă persoană. Este ca şi cum băiatul nu ar fi venit pe lume ca să-şi ia în primire propriul său loc, ci pentru a ocupa un loc gata ocupat şi eliberat doar accidental. În fantasmă, el riscă să se vadă ca un uzurpator care, pentru a-şi face loc în lume, a trebuit să-l înlăture pe predecesorul său.

Ţinând cont de sentimentele de ură pe care orice copil le trăieşte spontan faţă de fraţii săi, până când învaţă să-şi sublimeze agresivitatea, Lelia se afla în poziţia cea mai adecvată pentru a fi fost resimţită de mai micul ei frate ca un concurent. Faptul că ea nu mai exista nu modifică scenariul, deoarece relaţia fantasmatică a copilului nu se stabileşte cu persoanele reale, ci cu *imago*urile lor interiorizate. Lucian nu o cunoaşte direct pe Lelia, ci prin

---

53 *Ibidem*, p. 130.

54 Nu este un paradox a vorbi de sentimente complexe încă la sugari, psihanaliza demonstrând că, în pofida prejudecăţii curente, bebeluşul nu este un obiect pasiv, care are doar necesităţi instinctuale, ci este o persoană care înregistrează inconştient şi reacţionează la toate evenimentele care o privesc. Încă din primele săptămâni de viaţă, sau chiar din perioada uterină, el este afectat profund de atitudinea mamei faţă de el. Chiar dacă aceste amintiri rămân încapsulate într-un sector preverbal al memoriei, ele joacă un rol fundamental în dezvoltarea psihică şi în modelarea caracterului copilului. Françoise Dolto aminteşte un caz extraordinar, în care analiza a ajuns până la traumatismul provocat copilului, aflat în stare embrionară, în a treia lună de sarcină, de disputele dintre mamă şi bunică în privinţa unui posibil avort. Vezi *Séminaire de psychanalyse d'enfants*, II, Paris, Seuil,

intermediul mamei, prin imaginea fetiţei pe care mama o proiectează asupra băiatului proaspăt născut. Or, imaginea fetiţei moarte acapara întreaga disponibilitate afectivă a mamei, excluzându-l pe micul Lucian. O vreme, părinţii nu s-au putut deschide spre ultimul venit în familie, energia lor emoţională rămânând investită în copilul dispărut. Din cauza acestei situaţii, autorul *Hronicului* a dezvoltat în prima copilărie un complex al copilului nedorit[55]. Fixaţia părinţilor îl făcea pe micul Lucian să se simtă respins în ceea ce el reprezenta prin sine însuşi. El a trăit inconştient sentimentul că nu îşi merită cu adevărat poziţia în cadrul familiei, ci este doar un tolerat, că locul pe care îl umple nu i se cuvine, ci i-a fost cedat.

Psihologia infantilă a demonstrat că, în general, copiii nedoriţi dezvoltă simptome autiste. Pentru a i se stimula interesul faţă de lumea înconjurătoare, copilul trebuie să primească înţelegere şi încurajare din partea mamei încă de la primele sale încercări de comunicare. Dacă gesturile sale tandre rămân fără răspuns, sunt primite cu indiferenţă sau sunt reprimate, copilul îşi formează o imagine negativă despre lume şi existenţă, astfel încât pierde sau îşi înhibă dorinţa de a se relaţiona cu exteriorul. Sentimentul că fiinţa sa nu este dorită îl face să se izoleze într-o "fortăreaţă goală", într-un comportament autist care poate merge de la simptome trecătoare şi izolate, cum este tăcerea micului Lucian, până la cazuri de incomunicabilitate completă[56]. Copilul se apără de suferinţa provocată de sentimentul de a fi respins refuzând, la rândul său, să le ofere celor din afară gândurile, emoţiile, trăirile, cuvintele sale. Într-un fel, Lucian îşi "pedepseşte" mama pentru lipsa ei de tandreţe[57]. Spaima

---

1985, p. 197.

55 Vezi Corin Braga, *Tăcerea iniţială şi complexul copilului nedorit*, în *Contrapunct*, II, nr. 34/ 23 august 1991, p. 4. Ipoteza a fost preluată de Ion Bălu, în *Viaţa lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Libra, 1995, p. 9, 166.

56 Aşa este cazul micuţei Marcia, analizat de Bruno Bettelheim în *The Empty Fortress. Infantile Autism and the Birth of the Self*, The Free Press, New York / Collier-Macmillan Limited, London, 1967, p. 154-232. Cartea studiază în profunzime mecanismele prin care, în lipsa răspunsurilor din afară, copilul mic se retrage într-o personalitate autistă.

57 Un bun exemplu pentru gelozia faţă de un frate nou născut şi pentru dorinţa de răzbunare pe părinţi este celebrul episode, analizat de Freud, în care micul Goethe aruncă pe fereastră întreaga veselă a familiei: "Copilul care sparge vesela ştie bine că face ceva rău, pentru care va fi mustrat de părinţi, şi dacă acest lucru nu-l opreşte, înseamnă că probabil dă curs unei ranchiuni împotriva părinţilor; el vrea să fie neascultător." *Scrieri despre*

pe care muţenia le-o provoacă părinţilor îi oferă copilului o mică satisfacţie pentru frustrarea de a se fi simţit exclus din viaţa afectivă a familiei. Tăcerea reprezintă un mijloc de a atrage atenţia părinţilor asupra propriei sale persoane, problematice şi ireductibile, chiar de a-i şantaja, astfel încât aceştia să nu-l mai ignore în favoarea altcuiva.

Lucian nu este însă pur şi simplu un copil nedorit, dimpotrivă, este un copil "întâmpinat oarecum cu dor". Ceea ce doresc părinţii nu e ca pruncul să nu se nască, ci ca el să nu vină pe lume în propriul său nume şi, în felul acesta, să îi oblige să o uite pe Lelia, al cărei doliu psihic nu îl făcuseră încă. Pentru a reconstitui traumatismul infantil al viitorului poet trebuie ţinut cont de presiunea alienantă exercitată asupra sa de aşteptările familiei, precum şi de reacţia sa la imaginea surorii care îi era supraimpusă. În formula lor genuină, sentimentele lui "Lulu" faţă de sora uzurpată, şi uzurpatoare în acelaşi timp, nu puteau fi decât resentimente. Frustrarea provocată de faptul de a se simţi ignorat de către mamă se descarcă de obicei în manifestări agresive faţă de concurent. În cazuri normale, gelozia împotriva unui frate (şi în general ura împotriva tuturor factorilor frustranţi, cum ar fi mama care îl înţarcă pe copil) este sublimată printr-o acţiune *magică*, o răzbunare *in effigie* (aruncarea unei păpuşi pe fereastră, spargerea unor vase, distrugerea unei jucării, decapitarea sau sfârtecarea unui ursuleţ, maltratarea unor animale etc.), prin care intrusul este alungat sau ucis în mod fantasmatic[58]. Melanie Klein şi D. W. Winnicot au subliniat cât de important este pentru copil ca el să îşi poată exprima sentimentele de ură, întrucât refularea lor constituie baza pentru o posibilă nevroză, în timp ce conştientizarea permite sublimarea lor. În acelaşi timp, la fel de important este ca obiectul distrus în fantasmă să supravieţuiască atacului sadic, deoarece pulsiunile destructive sunt întotdeauna însoţite de sentimente de vinovăţie. Faptul că mama, pe care

literatură şi artă, p. 25.

58 "Prin urmare, putem susţine că aruncarea veselei era o acţiune simbolică, sau mai bine spus, o acţiune *magică* prin care copilul (Goethe precum şi pacientul meu) îşi exprima energic dorinţa de a-l îndepărta pe intrus. […] Noul născut trebuie îndepărtat pe cât posibil prin aruncarea pe fereastră, întrucât pe fereastră a venit. Astfel, întreaga acţiune apare identică cu acea reacţie verbală a unui copil, cunoscut mie, faţă de vestea că barza i-a adus

copilul a atacat-o muşcând-o în accesul său de lăcomie alimentară, sau că fratele, pe care copilul îl alungă sau îl ucide simbolic în accesul său de gelozie, continuă să existe şi după agresiunea fantasmată este de natură să liniştească anxietatea provocată de culpabilitate[59]. După izbucnirea de ură, copilul are nevoie să restaureze fiinţa agresată sau obiectul distrus în imaginaţie, altfel echilibrul său mental este ameninţat[60].

De aceea, dispariţia reală a obiectului atacat în fantasmă provoacă o criză în copil. Aflat încă în faza unei gândiri magice, în care limita dintre imaginaţie şi realitate nu a fost bine stabilită iar dorinţele se combină cu o senzaţie de atotputernicie, el are impresia că distrugerea obiectului se datorează sentimentelor sale de ură, deci că el este vinovat pentru moartea fratelui[61]. În cazul Leliei, sentimentul de culpabilitate al întregii familii, şi cu atât mai mult al micului Lucian, a fost accentuat de comportamentul ei "angelic". Fetiţa a murit fără să condamne şi fără să acuze, fără să se plângă sau să se zbată, într-o acceptare senină şi

---

un frăţior. «Să-l ia înapoi», a sunat răspunsul său." *Ibidem*.

59 "Ceea ce descriu aici este în fapt formarea treptată în copil a unui anumit simţ al responsabilităţii, care are la bază un sentiment de vinovăţie. Elementul exterior esenţial pentru aceasta este prezenţa continuă a mamei sau a unei figuri materne pe întreaga perioadă de timp de care copilul are nevoie pentru a se acomoda cu pulsiunea sa destructivă. Pulsiunea destructivă devine tot mai mult o trăsătură constantă în experienţa relaţiilor de obiect, această fază de dezvoltare durând de la aproximativ şase luni până la doi ani, după care copilul realizează o fuziune mai bună a ideii de a distruge un obiect cu cea de a iubi acelaşi obiect. El are nevoie de mamă în tot acest interval datorită capacităţii ei de a supravieţui [atacurilor sale sadice]." "Este limpede prin urmare cât de important este ca, în toată această perioadă de timp, bebeluşul să aibă o mamă care să aibă permanent grijă de el, care să supravieţuiască atacurilor sale şi care să devină obiectul sentimentelor sale de tandreţe şi de vinovăţie şi a grijii sale pentru bunăstarea ei. Faptul că ea rămâne permanent o persoană vie în viaţa bebeluşului îi permite acestuia să descopere acel sentiment înnăscut de vinovăţie care stă la baza dorinţei de a aduce reparaţie, de a recrea şi de a dărui. Iubirea crudă, atacul agresiv, sentimentul de vinovăţie, simţul responsabilităţii, tristeţea, dorinţa de reparaţie, reconstrucţie şi dăruire alcătuiesc o secvenţă naturală; această secvenţă este experienţa esenţială a copilăriei timpurii, ce nu se poate realiza decât dacă mama, sau cea care o înlocuieşte, este capabilă să treacă împreună cu copilul prin toate aceste faze, făcând posibilă integrarea diferitelor lor elemente." D. W. Winnicott, *The Child, the Family, and the Outside World,* Penguin Books, 1964, p. 96 şi 108-109.

60 Iată dialectica acestor sentimente în descrierea Melaniei Klein: "Copilul este totodată foarte gelos pe fraţii şi surorile sale, în măsura în care ei îi sunt rivali la iubirea părinţilor. Totuşi, îi şi iubeşte şi astfel se ivesc din nou, în acest context, puternice conflicte între impulsurile agresive şi sentimentele de iubire. Acest lucru duce la sentimente de vinovăţie şi apoi la dorinţa de a face bine: un amestec de sentimente care au o importantă semnificaţie nu doar pentru relaţiile noastre cu fraţii şi surorile, ci, de vreme ce relaţiile cu oamenii în general se modelează după acelaşi tipar, şi pentru atitudinea noastră socială şi pentru sentimentele de iubire, de vinovăţie şi pentru dorinţa de a face bine în viaţa de mai târziu." "*Op. cit.*, p. 302-303.

61 Despre crearea şi distrugerea magică a lumii de către copil, vezi D. W. Winnicott: Impresia că prin gândul agresiv pot distruge obiectul urât "este normală la copiii în etapele foarte timpurii ale dezvoltării lor, şi ea este complementară cu creaţia magică. Distrugerea primitivă sau magică a tuturor obiectelor ţine de faptul că (pentru copil) obiectul îşi schimbă condiţia de la a fi o parte din «eu» la a fi «non-eu», de la a fi un fenomen subiectiv la a

sfâşietoare. “Lelia credea că nu e voie să scoată un scâncet şi răspundea suferinţei cu un surâs, pe care l-a dus cu ea şi în moarte.” Moartea iraţională şi nemeritată, atitudinea de făptură nevinovată şi neapărată, au creat în jurul ei o aură de *pharmakos* în sens aproape christic, de martir care ispăşeşte pentru păcatele altora. Se ştie cât de mare este nevoia de răscumpărare şi compensaţie pe care o provoacă figura victimei inocente. Atât cele două femei, cât şi micul Lucian au resimţit în mod inconştient moartea Leliei ca pe o pedeapsă pentru propriile lor greşeli şi vinovăţii pe care le resimţeau faţă de ea, în faptă sau în intenţie, reale sau imaginare.

Dorind ca ultimul venit să fie un substitut al fetiţei moarte, Ana Blaga îşi compensa şi o altă culpabilitate, mai adâncă. Din amintirile Leliei Rugescu reiese că bunica sa Ana trăia o gelozie oedipiană faţă de fiica mai mare, Letiţia, persecutând-o din cauza atenţiei pe care i-o acorda tatăl, dornic de un partener de discuţii intelectuale[62]. Diferenţa de nivel cultural dintre soţii Blaga a marcat căsnicia lui Isidor şi a Anei, în ciuda numeroşilor copii, cu o anumită neîmplinire, el căutându-şi prilej de evaziune în mici escapade bahice sau chiar erotice, ea rămânând cu o frustrare existenţială latentă, manifestată fie printr-o agresivitate surdă (obiceiul de a “drăcui” încontinuu), fie printr-o împietrire aparentă, o răceală ce luase aspectul unui stoicism de factură ancestrală. Complexul de inferioritate intelectuală îi provoca Anei spaima viscerală că nu ar putea să-l reţină lîngă ea pe bărbat, că expediţiile în oraş ale acestuia ar ascunde aventuri galante[63]. Gelozia nemărturisită este cauza atitudinii persecutorii pe care o adoptă faţă de Letiţia atunci când simte că aceasta o “înlocuieşte” pe lîngă tată: “Atenţia arătată de Isidor, pe care [Letiţia î]-l admira şi-l stima mult, o făcea foarte fericită. De la o vreme însă, privirea piezişă a mamei, purtarea parcă din senin aspră i-a amărât Letiţiei şi această bucurie. Simţea Letiţia că mama ei o pismuieşte pentru aceste semne de atenţie ce-i

fi un fenomen obiectiv”. *Op. cit.*, p. 238.

62 Lelia Rugescu, *Cu Lucian Blaga*, Cluj–Napoca, Editura Dacia, 1985, p. 126.

63 “Ar fi îndurat ea evadările idolului, îşi aminteşte memorialistul, dacă ar fi avut cel puţin un strop de certitudine consolatoare că bănuielile, ce-i alimentau o formă aproape înfricoşătoare a geloziei, erau simple fapte

acorda tatăl ei”[64].

Apariţia unei a doua fete în familie – micuţa Lelia – nu era de natură să liniştească temerile subliminale ale Anei Blaga, care va fi văzut şi în a doua fiică o posibilă concurentă. Din cauza aceasta, ea a resimţit moartea fetiţei ca pe o consecinţă magică a agresivităţii latente faţă de ea, sentiment pus în evidenţă şi de “reproşurile obsesionale” pe care şi le aducea pentru vrăjile făcute asupra copilului[65]. Complexul de vinovăţie este cel care a provocat nevoia compulsională a mamei de a menţine cu orice preţ “în viaţă” imaginea Leliei, inclusiv prin proiecţia ei asupra ultimului născut.

O altă formă de restaurare fantasmatică a obiectului pierdut va fi şi gestul Letiţiei de a-şi boteza primul copil de sex feminin, Elena, cu diminutivul Lelia. Iar ambivalenţa acestor relaţii motivează şi afecţiunea aparte pe care Lucian Blaga o va avea întreaga viaţă faţă de această nepoată de soră, Lelia (Rugescu). În “Ţicluş”, “sora” mai mică pe care i-o dăruieşte a doua sa “mamă”, Letiţia, el o regăseşte pe Lelia, sora mai mare pe care i-o dăruise “prima” sa mamă, Ana Blaga[66]. Culpabilitatea faţă de Lelia, sora care (involuntar) îl împiedicase să existe, este răscumpărată prin tandreţea faţă de nepoata de soră, cea de-a doua Lelia.

Identificarea cu sora moartă

---

de nimic, ale imaginaţiei.”

64 Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 134.

65 Freud analizează detaliat mecanismul prin care cei care supravieţuiesc unei morţi în familie devin “victimele unor îndoieli chinuitoare, cărora le dăm denumirea de «reproşuri obsesionale», întrebându-se dacă nu cumva ei au provocat moartea persoanei iubite, din imprudenţă sau din neglijenţă. […] Aceasta nu înseamnă că persoana îndoliată s-a făcut cu adevărat vinovată de moartea rudei sau că realmente nu s-a îngrijit de soarta ei, cum pretinde reproşul obsesional; cu toate acestea, există în ea ceva, o dorinţă inconştientă care nu aducea nemulţumirea faţă de moartea rudei şi care, dacă i-ar fi stat în putere s-o facă, i-ar fi pricinuit-o. Împotriva acestei dorinţe inconştiente reacţionează reproşul acum, după moartea fiinţei iubite.” *Totem şi tabu*, în Sigmund Freud, *Opere*, I, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991, p. 70.

66 Afecţiunea Leliei Rugescu faţă de Lucian Blaga este, la rândul ei, bănuită de Dorli Blaga a avea un “substrat psihanalitic”. Astfel, fiica scriitorului susţine că o scenă narată de Lelia Rugescu în cartea ei (*op. cit.*, p. 80-82) – aranjatul cărţilor în biblioteca noii locuinţe de la Cluj – este *ein Wunschtraum*, o dorinţă halucinată ca adevărată.

Seria de reacţii afective trăite de autorul *Hronicului* ar fi aşadar următoarea: regretul şi ataşamentul părinţilor faţă de sora dispărută îi provoacă micului Lucian o gelozie fraternă; sentimentul magic că ura sa este cauza morţii fetiţei dă naştere vinovăţiei şi anxietăţii; iar acestea duc la refularea pornirilor destructive, inavuabile atât faţă de ceilalţi, cât şi faţă de sine. Dar prin aceasta micul Lucian îşi inhibă în fond înseşi pulsiunile eului, îşi refulează dorinţele de autoafirmare ca persoană. De aici un puternic sentiment de neîncredere în sine şi tendinţa de autodepreciere care răzbate încă în amintirile adultului: "Câteva luni mai târziu mă înfiinţam ca să ţin locul unei amintiri. Înfiinţarea mea a fost însă o dezamăgire, căci cu masca mea bătrânicioasă nu puteam în nici un fel să suplinesc surâsul unei făpturi de vis".

Simptomul cel mai evident al refulării impulsurilor agresive de afirmare de sine este muţenia. Micul Lucian tace pentru că, inconştient, el asimilează vorbitul unui atac împotriva Leliei. Orice copil care plânge, gângureşte, ţipă şi mai târziu începe să vorbească o face pentru a atrage atenţia asupra sa şi a intra în comunicare cu ceilalţi. Micul Lucian intuieşte însă că, ieşind în faţă, ar distruge chipul Leliei pe care părinţii vor să-l vadă în el; cu alte cuvinte, că şi-ar ucide sora pentru a doua oară.

Mai mult, el tace atât pentru a se apăra de propria culpabilitate, cât şi pentru a-şi proteja mama. Psihanaliza cuplului format de copil şi părinte a arătat că, adeseori, durerea nevrotică a mamei se manifestă prin simptomul copilului. Incapabilă de a trăi până la capăt doliul după fetiţa pierdută, Ana Blaga şi-a construit un echilibru nevrotic, în care imaginea Leliei continua să existe proiectată în Lucian. În asemenea situaţii, "copilul simte confuz că nu are dreptul să-i comunice mamei un anumit mesaj de care ea nici nu vrea să audă. Deghizarea (simptomul) este expresia unui limbaj codat creat de copil pentru interlocutorul său"[67]. Tăcerea băiatului

În I. Oprişan, *op. cit.*, p. 152-154.

67 Maud Mannoni, *L'enfant, sa "maladie" et les autres*, Paris, Seuil, 1967, p. 48.

corespunde neacceptării morţii fetiţei de către mamă; ea garantează "neştiinţa" (refularea) părintelui, în timp ce vorbirea ar forţa întoarcerea refulatului şi agravarea durerii.

O asemenea ipoteză psihanalitică este confirmată de Blaga însuşi, atunci când, într-o primă redacţiune a *Hronicului*, se întreabă: "Tăcerea mea de patru ani nu era oare spaima mea din cealaltă lume – în faţa acestei întâmplări [moartea Leliei]?"[68] În varianta finală, acest extraordinar *insight* va fi camuflat, din pudoare sau din inhibiţie, într-un mit alegoric, cel al "poetului mut ca o lebădă".

"Conspiraţia tăcerii" din poezia blagiană a fost interpretată de Ştefan Aug. Doinaş într-o cheie metafizică. Criticul explică sentimentul de vinovăţie care însoţeşte vorbirea prin faptul că, la nivel demiurgic, Cuvântul înseamnă creaţie. Însă "creaţia e un degradeu al Increatului: este partea lui «căzută» sub condiţia devenirii şi a morţii, pe care o implică orice individuaţie. […] Gestul «marelui orb», acela de a se feri să rostească vreun cuvânt, semnifică refuzul Creatorului – conştient de prima determinare pe care a introdus-o în existenţă rostirea Cuvântului dintâi – de a o constrânge, încă o dată, printr-un nou cuvânt". La rândul lui, "vorbind, omul dovedeşte că a fost osândit şi că, în acelaşi timp, osândeşte – prin numire – tot ce se află în jurul său. De aici, o adevărată mistică a inacţiunii, o adevărată veneraţie a tăcerii: căci cuvântul, ca şi fapta, limitează şi condamnă"[69].

Totuşi, interpretarea mitică este insuficientă, pentru că nu dă o explicaţie pentru sentimentul mai general anticosmic al lui Blaga, nu lămureşte de ce scriitorul resimte creaţia ca pe o "degradare a increatului" şi nu, spre exemplu, ca pe o amplificare, o lărgire, o împlinire a acestuia. Cheia cea mai directă de interpretare a "conspiraţiei tăcerii" rămâne traumatismul biografic. Motivaţia ei profundă stă în faptul că, proiectându-se pe sine în chipul Demiurgului care are a opta între muţenie şi vorbire, poetul reactualizează poziţia traumatică

---

[68] Apud George Gană, *Din manuscrisele lui Blaga*.

[69] Ştefan Aug. Doinaş, *Lectura poeziei*, urmată de *Tragic şi demonic*, Bucureşti, Editura Cartea Românească,

din prima sa copilărie. Câtă vreme tace, Lucian *este* Lelia. Atunci când vorbeşte, el se afirmă pe sine, se naşte, şi prin aceasta o *omoară* pe Lelia. Experienţa primitivă a poetului este aceea că *vorbirea ucide*. Fiinţele numite sunt aruncate în nefiinţă, iar numele lor sunt mormintele lor: "Domniţă, cuvintele noastre-s morminte, nu crezi? / […] / Sub bolţile-acestea, sub sfintele, / e bine, tu ştii, să vorbim mai puţin / şi mai rar. Să nu ne jucăm cu mormintele" (*Domniţele*). Atunci când cuvântul apare în lume, fiinţa numită de el dispare în neant, aşa cum afirmarea personalităţii lui Lucian implică dizolvarea chipului Leliei proiectat în el. Vorbirea poetului este locuită de spectrul surorii moarte: "Dar cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi voit / aşa de mult să plângă şi n-au putut. / Amare foarte sunt toate cuvintele, / de-aceea – lăsaţi-mă / să umblu mut printre voi, / şi să vă ies în cale cu ochii închişi" (*Către cititori*).

Anticosmismul funciar al lui Lucian Blaga, care se va dezvolta într-o atitudine gnostică faţă de univers în sistemul filosofic de mai târziu, se hrăneşte atât din sentimentul copilului că lumea nu îl doreşte, cât şi din cel al vinovăţiei de a exista. Pentru copilul nedorit, lumea este neprimitoare şi agresivă, ea trebuie înfruntată şi cucerită prin gesturi la fel de agresive; spre deosebire de increat, care conjugă nefiinţa cu liniştea şi calmul, existenţa solicită şi consumă, este o "mare trecere". Aceasta este cauza pentru care "starea originară a muţeniei e mai mult decât o experienţă, e o legătură cu nenumitul, necreatul, cu nevinovăţia", precum şi de ce, "atunci când poetul, în *Hronicul* său, explică acea tăcere infantilă drept o încercare de a prelungi o stare fiziologică echivalentă cu o stare paradisiacă, neştiutoare de bine şi de rău, necunoscând suferinţa, el identifică teama de cuvânt cu teama de a intra în lumea umană, lume a răspunsurilor de dat şi a răspunderilor de asumat, a creaţiei, suferinţei şi morţii"[70].

Aprehensiunile micului Lucian în privinţa reacţiei celor din jur la manifestarea sa în lume, teama că vorbirea sa nu este dorită, că ea ar fi reprobată şi ridiculizată de ceilalţi,

---

1980, p. 84-85.

[70] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 299, respectiv 298.

transpar în motivaţia pe care copilul o dă tăcerii: "Întrebat de ce n-a vorbit până atunci, el le-a răspuns: «Ca să râdeţi voi de mine?»"[71]. Situaţia aceasta va dura până când mama va fi capabilă să-şi domine anxietatea faţă de fetiţa moartă şi să facă doliul ei complet, eliberându-l din condiţia de substitut pe băiatul născut ulterior. Micul Lucian se decide să iasă din muţenie doar atunci când Ana Blaga îi dă "permisiunea" s-o facă, când prin cererile ei îi indică indirect că proiecţia de imagine a încetat şi că de acum înainte el poate să-şi asume propria identitate fără să-şi mai pericliteze părintele[72].

Atunci când, în comunicarea afectivă cu ceilalţi copilul nu este recunoscut ca persoană aparte, ci este identificat unei persoane dispărute, el este împins spre condiţia celuilalt, a mortului. Pentru el, viaţa este însoţită de o stare depresivă, care corespunde doliului pe care îl trăieşte mama după ruda moartă (propriul tată sau propria mamă, soţul sau un alt copil). Pentru a îndeplini dorinţa mamei, copilul tinde să nu mai trăiască, să "moară", ca să regăsească în acest fel fiinţa dispărută[73]. Micul Lucian *tace* ca un mort. Dorinţa timpurie de

---

71 Bazil Gruia, *Blaga inedit – Efigii documentare*, vol. I, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 22.

72 O psihanalistă lacaniană de copii, cum este Maud Mannoni, ar spune că micul Lucian a fost "prins într-un limbaj parental care îl alienează ca subiect. Acest limbaj parental alienant este unul din aspectele unei simbolizări false la nivelul adultului" (*op. cit.*, p. 122). Or, "atunci când avem de-a face cu copii prinşi în dorinţele de moarte ale părinţilor, trebuie întâi rezolvate aceste dorinţe. În măsura în care părinţii sunt blocaţi pe planul simbolic, copilul se simte obligat să rămână fixat pentru ei în rolul unui mort viu" (*ibidem*, p. 117). Psihanalista dă exemplul unei fetiţe, Laurence, născută după moartea unui frate, Laurent, a cărei nevroză se datora faptului că se simţea dorită ca moartă de către mama sa. Muţenia nu este decât un răspuns la fantasmele de moarte ale mamei, al cărei eşec în comunicarea directă cu bebeluşul îi provoacă acestuia dificultăţi de individualizare. "Schimbul care are loc permanent între mamă şi copil încă de la naştere este cel care îi permite bebeluşului să se structureze ca persoană. În această comunicare preverbală, mama îi dăruieşte permanent copilului sentimentul de a exista; acest «dar» se exprimă prin cuvinte, dar şi prin zgomote, sau prin gesturi, printr-un anumit ritm sau pur şi simplu printr-o tăcere, o tăcere ce comunică pacea interioară. Comunicarea există în măsura în care gânguritul copilului întâlneşte o imagine a adultului care se face oglinda acestor gângureli. Din acest joc reciproc se va naşte mai târziu dorinţa copilului de a vorbi. Atunci când acest schimb cu mama nu are loc, din cauza fantasmelor de moarte ale mamei, copilul intră în acea categorie de oameni care nu vor putea să se configureze ulterior ca fiinţe umane. Ceva la nivelul identificării nu poate avea loc în el. Copilul rămâne mut. Sau poate să manifeste o anumită formă de alienare sau de întârziere intelectuală" (*ibidem*, p. 206). Ori de câte ori el încearcă să se manifeste ca persoană completă, vie, dorinţele inconştiente ale mamei îl împing înapoi, la imaginea fratelui mort, astfel încât singura soluţie este suprimarea dorinţei, nemanifestarea.

73 Iată o extraordinară analiză condusă de Françoise Dolto în cazul unei fetiţe cu puternice tendinţe regresive şi o inapentenţă completă pentru viaţă: "I-am spus atunci fetiţei: «Tocmai vorbeam [cu mama ta] despre bunica ta, care a murit cu mult timp înainte ca tu să intri în pântecul lui mama; atunci când tu urma să te naşti, mama ta se gândea mult la bunica ta, mama ei […] Dar tu ai de trăit o viaţă întreagă înainte de a ajunge să o întâlneşti şi tu». Îmi spuneam că, pentru această fetiţă, viaţa era însoţită de o permanentă stare depresivă, aflată în rezonanţă cu doliul mamei sale şi cu grijile prezente ale acesteia, pe care fetiţa le intuia. Pentru un copil atât de apropiat încă

regresie spre o imagine a corpului de dinaintea naşterii, indusă de identificarea cu Lelia, stă la baza disponibilităţii de mai târziu a poetului de a cădea în stări de catalepsie ce reproduc imobilitatea şi liniştea cadaverică: "Tăcerea mi-este duhul – / şi-ncremenit cum stau şi paşnic / ca un ascet de piatră, / îmi pare / că sunt o stalactită într-o grotă uriaşă" (*Stalactita*). Reificat, mineralizat pe dinăuntru, poetul are impresia că "stropi de linişte îmi curg prin vine, nu de sânge" (*Gorunul*). Sufletul părăseşte trupul mortificat, trăirile sunt proiectate în afară, simţurile se dispersează în natură, în plante, în picuri de ploaie: "Tristeţi nedesluşite-mi vin, dar toată / durerea / ce-o simt n-o simt în mine, / în inimă, / în piept, / ci-n picurii de ploaie care curg" (*Melancolie*).

În stările de alienare de sine şi de lume, poetul asumă identitatea unei fiinţe moarte. În scrisori, el construieşte scenarii pe tema dispariţiei sale: "În şapte ani se spune că omul se schimbă de tot. Dacă aş fi murit acu şapte ani, aţi putea să-mi spălaţi acum oasele cu vin după obiceiul pământului"[74]. În poezii, el se imaginează în ipostaza unui cadavru incinerat, a cărui urnă de cenuşă este purtată de iubită (*Frumoase mâini*), sau a unuia îngropat, care pipăie din când în când pulsul timpului. Scriitorul se retrage în sine ca şi cum ar intra într-un sicriu, de unde contemplă cu detaşare viaţa de afară (*Gândurile unui mort*). Micul Lucian are de timpuriu, la moartea unui prieten de joacă, intuiţia că starea letală se află în prelungirea imediată a celei vitale: "Mort trebuie să fie ca şi viu… Când eşti mort, trăieşti mai departe şi nu ştii că ai murit… Noi stăm acu aici, în cerc, şi vorbim, dar poate că suntem morţi, numai cât nu ne dăm seama". Moartea este condiţia iniţială şi condiţia finală, din care oamenii se nasc şi în care se întorc[75]. De aici concluzia că "pe om nu l-a creat nici Dumnezeu, nici

---

de starea de dinaintea vieţii, a muri semnifica poate a pleca în căutarea persoanei care ocupa gândurile mamei sale, persoană care şi ea ştia să se ocupe de copii. Simţea deci fetiţa nevoia de «a nu mai trăi» pentru a-şi putea regăsi bunica ce încetase să trăiască?" *Séminaire de psychanalyse d'enfants*, II, Paris, Seuil, 1985, p. 211.

74 Scrisoare din 1932 către Ţicluş (Lelia Rugescu), în Bazil Gruia, *Blaga inedit – Efigii documentare*, p. 37.

75 "Înainte de a mă naşte, am fost o vecinicie întreagă «nimic». De ce mă tem acum de aceeaşi «neexistenţă» cu care am avut o veşnicie – timp – să mă obişnuiesc – şi-n care am fost deja?". *Pietre pentru templul meu*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1920, p. 11.

pădurea, nici şesul, nici marea, – ci fiorul morţii. Întâiul său gând a fost cel al nefiinţei…”[76]

Sentimentul timpuriu că venirea pe lume te pune în contact intim cu nefiinţa va genera marea temă blagiană a echivalenţei dintre increat şi moarte. “Ţara fără de nume”, din “vremea când încă nu eram”, este “copilăria depărtată” (*Linişte între lucruri bătrâne*) în care scriitorul trăia sub identitatea unei făpturi dispărute. Pântecul matern îi apare ca un mormânt (“Mamă, tu ai fost odat’ mormântul meu”, *Din adânc*) în care sunt gestaţi laolaltă viii şi morţii. Imaginea de factură rilkeană a vieţii în sânul căreia se dezvoltă moartea, a gorunului în care creşte sicriul poetului, transpune intuiţia primitivă a micului Lucian că fiinţa i-a fost luată în stăpânire de dublul său mort, că în venele sale curg “stropii de linişte” ai surorii dispărute. În momentele de muţenie cataleptică, poetul se simte locuit de altcineva: “Atâta linişte-i în jur de-mi pare că aud / cum se izbesc de geamuri razele de lună. // În piept / mi s-a trezit un glas străin / şi-un cântec cântă-n mine un dor ce nu-i al meu. // Se spune că strămoşii cari au murit fără de vreme, / cu sânge tânăr încă-n vine, / cu patimi mari în sânge, / cu soare viu în patimi, / vin, / vin să-şi trăiască mai departe / în noi / viaţa netrăită” (*Linişte*). Casa părintească este un spaţiu în care poetul trăieşte în devălmăşie cu duhurile celor morţi: “Închis în cercul aceleiaşi vetre / fac schimb de taine cu strămoşii, / norodul spălat de ape subt pietre” (*Biografie*). În miez de noapte, sub lumina funebră a lunii, el este vizitat de o făptură fantomatică, care îi provoacă fiori, “întocmai ca şi cum mâni reci / mi s-ar juca în păr cu degete de gheaţă” (*Fiorul*). Invocat în ritualuri obsesive, ce amintesc de antica *nekya*, spectrul surorii moarte emerge din când în când din ţinutul subteran, în poeme cu o atmosferă lugubră: “Semne verzi subt şovăiri solare / ieşi, soră, să vezi pe ogor. / Popi negri vestind sub pământuri soarele / cu fluiere greierii umblă / până-n pragul sicrielor / şi-acolo mor. // Pe-aici, afară de oraş, şi ieri am fost / să iscodim învierile în faţa porţilor. / Îndrăzneşte, soră, ah, soră, să nu suspini. / Într-o singură zi mugurii şi iarba au crescut / repede ca unghiile şi părul

[76] *Genesis*, eseu publicat în *Gândirea*, I, nr. 17/ 1 ianuarie 1921, p. 312.

morţilor. / Făpturi care-aţi fost, unde vă ţineţi? / Nu le călca, soră, luminile – dediţeii vineţi" (*Echinocţiu*).

Criza identităţii

Suprapunerea cu un frate mort provoacă o gravă criză de identitate. Copilul nu este capabil să-şi stabilească reperele identificatorii care să-i permită să-şi delimiteze personalitatea. El are impresia că trăieşte prin altcineva şi că se dezvoltă sub un chip de împrumut. În baza experienţei de substituţie care i-a modelat prima copilărie, Lucian Blaga va dezvolta mai târziu teoria categoriilor adoptive, şi anume eul, sexul şi vârsta adoptivă. Prin introducerea unor asemenea categorii în teoria sa psihologică, filosoful statuează, prin generalizare liberă din propria experienţă, o anumită indeterminare şi mobilitate a personalităţii umane.

Astfel, eul adoptiv este un "ideal subconştient", un "alter ego mai profund", care perfuzează din inconştient comportamentul individului. Există idealuri adoptive colective, cum ar fi figura indianului căpetenie de trib, pentru americani, sau figura haiducului, pentru popoarele balcanice, după cum există idealuri "pur personale", cum ar fi cel al tânărului voievod, care transpare în poezia lui Eminescu[77]. Şi în psihanaliză se vorbeşte de un "ideal al eului"[78], de un model căruia eul încearcă să i se conformeze, dar idealul subconştient, aşa cum îl defineşte Blaga, nu are un caracter teleologic, ci unul genetic. El nu este o ţintă pe care individul şi-o dă drept scop, ci un eu alternativ, ce precede formarea eului individual şi îl poate înlocui în anumite condiţii, cum ar fi creaţia. Psihologia contemporană are un termen

---

77 *Spaţiul mioritic*, în *Opere*, vol. 9, p. 320-324.

78 Vezi Jean Laplanche şi J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, Sub direcţia lui Daniel Lagache, Bucureşti,

mai potrivit pentru a descrie posibilitatea de glisare între mai multe personalităţi interioare, cel de personalitate multiplă. Acestei simptomatologii i se subordonează spre exemplu cazurile de "posesie". Posedatul (şi din opera lui Blaga nu vor lipsi asemenea personaje, cum ar fi ciobanul din *Zamolxe* sau Găman din *Meşterul Manole*) este un individ în care eul adoptiv a detronat eul individual şi a luat în stăpânire fiinţa respectivă, transformând-o într-un "zănatic".

În lăuntrul său, Blaga trebuie că a resimţit mereu, dacă nu ameninţarea, atunci cel puţin fascinaţia unor alter egouri, periculoase dacă sunt scăpate de sub control, dar creatoare dacă sunt ţinute în echilibru şi lăsate să "personeze" în conştiinţă. În viaţa de zi cu zi, scriitorul are impresia că se împarte între diferite ipostaze, diferite *personae* adoptive[79]: "sfântul", gazetarul şi diplomatul, filosoful, propagandistul, poetul. Prieteni şi cunoscuţi, cum este Ştefana Velisar-Teodoreanu, soţia lui Ionel Teodoreanu, vor confirma senzaţia de metamorfoză continuă pe care o lăsa autorul *Poemelor luminii*, în funcţie de ipostaza şi de "vârsta" dominantă la momentul respectiv[80]. Dramaturgia va fi spaţiul ideal de manifestare a acestor euri alternative, oferindu-le posibilitatea de a se exprima sub chipul unor personaje autonome.

În primii ani de viaţă, în care mama tindea să-i impună drept ideal imaginea Leliei, micul Lucian a trăit o confuzie la nivelul identităţii sexuale. "Emoţionanta nerăbdare cu care fusese aşteptat, scrie Ion Bălu, izvora din ipotetica încredinţare a tuturor că va fi… o fetiţă,

---

Editura Humanitas, 1994, p. 180-181.

79 Într-o scrisoare din 15 XII 1927, Blaga îi scrie lui Eugen Filotti: "Viaţa începe să mi se aşeze – în câteva ipostaze zilnic: dimineaţa înainte de a merge la Legaţie ipostaza de sfânt care hrăneşte păsările din grădina Kinski, la Legaţie ipostaza de gazetar şi diplomat, după amiaz cea de filosof la biblioteca universitară, către seară ipostaza de propagandist la redacţii, seara – poet, acasă sau la vre-un teatru. În felul cum aduc în acord aceste ipostaze (cu vre-o trei mai multe decât are Dumnezeu!) am o disciplină de teolog încercat – în duble, triple şi cvadruple adevăruri." În *Lucian Blaga. Corespondenţa (A–F)*, Ediţie îngrijită şi comentarii de Mircea Cenuşă, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 296.

80 "De câte ori l-am văzut pe Blaga, era altfel. Nici n-am văzut un om care se putea metamorfoza… după cum era vremea afară, după cum era el bine dispus. […] Avea şi alte glasuri, ţi-am spus! Alte glasuri, alte priviri… Şi nu era un cabotin, nu făcea teatru. Aşa era el! Şi se schimba nu ştiu cum după cum şedea. Când şedea în fotoliu şi era obosit, se făcea deodată aşa de mititel şi galben şi palid, şi cu mâinile acelea slabe şi delicate. Ţi se părea că l-ai putea lua în braţe, că ai putea să-l duci dincolo, ca pe un copil. Pe urmă, când era bine dispus, deodată vedeai că era înalt, că era drept, că era plin de putere, plin de energie. Altfel se ţinea, altfel vorbea, altfel se uita…" În I.

menită să substituie cu înfăţişarea ei fizică senzaţia de pustietate lăsată în urmă prin făptura de vis a celeilalte. La naşterea lui Lucian, întreaga familie nu-şi va fi putut reprima dezamăgirea: un alt băiat se alătura celor şapte odrasle anterioare!"[81]. Françoise Dolto observă că, în asemenea situaţii, proiecţiile adulţilor privind sexul copilului provoacă un "carambolaj" al identităţii umane a acestuia[82]. Autodepreciere a ("Înfiinţarea mea a fost însă o dezamăgire, căci cu masca mea bătrânicioasă nu puteam în nici un fel să suplinesc surâsul unei făpturi de vis") prin care autorul *Hronicului* face ecou dezamăgirii familiei trădează faptul că micul Lucian se simţea inconştient culpabil de a se fi născut altfel decât îl doreau părinţii. Pentru a proteja fantasma acestora, el se menţine cât mai mult într-un stadiu asexuat şi nediferenţiat. Categoria sexului adoptiv, teoretizată mai târziu în *Geneza metaforei şi sensul culturii*[83], raţionalizează intuiţia primitivă a confuziei cu sora moartă.

În mituri, identificarea cu o fată este un rit iniţiatic pentru eroi: Tiresias este preschimbat o vreme în femeie, Ahile creşte ca fetiţă la curtea unui alt rege etc. Jung vede în aceste mituri intuiţia obscură a faptului că eroizarea, adică realizarea sinelui, presupune conjuncţia dintre eu şi *anima*, dintre personalitatea conştientă masculină şi personalitatea inconştientă feminină. Dacă uzurparea eului de către *anima* duce la efeminare şi nevroză homosexuală, în schimb menţinerea lor în echilibru atrage o bună comunicare între conştiinţă şi inconştient. În întreaga sa creaţie, Lucian Blaga se va menţine într-un contact creator cu

---

Oprişan, *op. cit.*, p. 556.

81 Ion Bălu, *op. cit.*, p. 8.

82 Françoise Dolto prezintă nevroza unei fetiţe care venise pe lume la patru ani după un frate anormal, pe care nu-l văzuse niciodată. "Alexandra nu aflase până atunci în ce consta această anormalitate. Dar i se spusese – lucru pe care de asemenea nu-l ştiuse – că, atunci când se născuse, mama ei dorise să aibă un băiat. Or, cum ea nu fusese băiat, mama ei căzuse într-o stare de neurastenie. Alexandra îşi închipuise deci că ea era vinovată de a se fi născut fetiţă. […] Aceasta deoarece mama sa regreta faptul că născuse o fetiţă, după un băiat anormal. Ceea ce ne face să înţelegem că boala fetiţei provenea din faptul că identitatea ei de fiinţă umană fusese «carambolată», încă de la început, de cuvintele mamei în ceea ce privea sexul ei." *Séminaire de psychanalyse d'enfants*, p. 38, respectiv 50.

83 "Există o problemă analoagă, tot de psihologie colectivă, şi anume aceea a «genului adoptiv». Sunt anume epoci stăpânite de atmosfera «femininului» (rococoul), şi epoci străbătute de atmosfera «masculinului» (barocul). Aci e vorba despre genul sau sexul spiritualităţii unei epoci. Paradoxul e că de obicei creatorii sunt bărbaţi, dar ei

fantasmele subliminale, pe care le va valorifica în stări de conştiinţă crepusculare, nocturn-romantice. Uşurinţa cu care scriitorul face să consteleze poetic imaginile visului şi ale reveriei se datorează sensibilităţii sale "feminine" dezvoltate în prima copilărie.

Capacitatea de scădere voluntară a nivelului mental, sintagmă prin care Pierre Janet defineşte o stare de cădere a inhibiţiilor conştiente, stare în care ar fi fost create miturile şi marile opere ale omenirii, se regăseşte în conceptul de *personanţă*, pe care Blaga îl opune celui freudian de *cenzură*. Dacă pentru întemeietorul psihanalizei inconştientul este separat de conştiinţă printr-un sistem de cenzuri, pentru Blaga inconştientul nu numai că rezonează şi colorează conştiinţa, dar îi poate impune "întruchipări de sine stătătoare"[84], prin care se exprimă structurile eului sau eurilor adoptive.

Nesiguranţa existenţială datorată lipsei reperului de identificare sexuală trebuie că s-a prelungit până după vârsta de trei ani când, în teoria psihanalitică clasică, pruncul intră în aşa-numita etapă falică. Este vârsta la care copilul devine capabil să perceapă diferenţa dintre băieţi şi fetiţe pe baza prezenţei sau absenţei organului sexual masculin. O asemenea descoperire a pus probabil bazele pentru o delimitare fermă a imaginii de sine a micului Lucian de imaginea Leliei. Descoperirea penisului, resimţit ca element de superioritate faţă de fetiţe, i-a permis copilului să-şi supracompenseze sentimentele de inferioritate pe care le trăise până atunci faţă de sora moartă. Acesta trebuie că a fost evenimentul cognitiv care a pregătit emergenţa viitorului scriitor din starea de confuzie ce avea drept simptom tăcerea sa embrionară.

O amintire oarecum stranie din *Hronic* confirmă ipoteza. Blaga rememorează că primii

---

par a-şi însuşi, sub unghiul spiritual, în fiecare epocă un anume «gen adoptiv» colectiv." *Geneza metaforei şi sensul culturii*, p. 346.

84 "Pe temeiul celor constatate, atribuim inconştientului o particularitate, pe care vom numi-o «personanţă» (de la latinescul *per-sonare*). E vorba aci despre o însuşire, graţie căreia inconştientul răzbate cu structurile, cu undele şi cu conţinuturile sale, până sub bolţile conştiinţei. Efectele personanţei, unele permanente, altele instantanee, sunt incalculabile. De o parte inconştientul colorează şi nuanţează necurmat conştiinţa, de altă parte inconştientul izbuteşte uneori să se constituie în întruchipări aproape de sine stătătoare, chiar în spaţiul propriu al

săi prieteni de joacă erau în exclusivitate fetiţe. Între acestea, Rafira, o fată cu un an mai mare decât el, "mă luase cu jocurile şi cu toată fiinţa ei, în stăpânire, aşa de mult că nici nu bănuiam măcar că pasiunea mea era ceva ce nu se cuvenea". Desigur, atracţia pentru Rafira nu este o dragoste precoce, cum se congratulează discret autorul, ci mai degrabă expresia unei identificări cu regnul feminin, în mijlocul căruia micul Lucian se simte în mod spontan ca în propriul său mediu. Prietenia încetează brusc în ziua în care, pentru a-l tachina pe fratele său mai mic, Lionel anunţă cu voce tare: "Mamă, ştii c-a murit Rafira!". "Încercarea avu funestul dar de a mă dezlega de vraja Rafirii, şi prietenia se stinse fulgerată!", observă mirat memorialistul. Glumeţul anunţ mortuar îşi datorează surprinzătorul efect faptului că a permis formularea unui mesaj secund, inconştient, pe care copilul şi-l aduce în felul acesta sie însuşi la cunoştinţă: "Mamă, ştii c-a murit Lelia!". Rafira fusese în fapt doar purtătorul unei imagini, cea a surorii dispărute. Cu ajutorul involuntar al fratelui, micul Lucian "omoară" în sfârşit, în efigie, chipul Leliei care îl ţinuse în stăpînire. Asumând simbolic dispariţia fetiţei-surori, el îşi recapătă identitatea de băiat, ieşind de sub "vraja" proiecţiilor materne. De acum înainte, el îşi va descoperi "adevăraţii prieteni", şi anume grupul de băieţi, adică de fiinţe din acelaşi regn cu el.

Dar sechelele prelungitei incertitudini în privinţa identităţii sexuale vor rămâne vizibile de-a lungul întregii vieţi a poetului. În relaţiile cu femeile, Lucian Blaga a fost caracterizat de o exagerare a poziţiei masculine, ce avea menirea de a-i alina sentimentul de nesiguranţă existenţială. Prin clamarea unui erotism exacerbat, scriitorul se afirmă pe sine însuşi în faţa unor situaţii care ameninţă să-l înghită, la fel cum în copilărie fusese nevoit să lupte pentru a ieşi din palasa unei atotstăpânitoare identităţi feminine.

Atunci când siguranţa dată de imaginea masculină a sinelui este chestionată, acum se întâmplă în perioada când povestea de iubire cu Cornelia intră într-un con de umbră din cauza

conştiinţei." *Orizont şi stil*, în *Opere*, vol. 9, p. 99.

familiei acesteia, tânărul Blaga cade pradă unei angoase profunde, în care suferinţa amoroasă este amplificată de angoasele infantile de incapacitate de afirmare în faţa ”femeii”. Fiecare cucerire erotică din viaţa de mai târziu[85] înseamnă o învingere a feminităţii larvare din propriul psihic şi o sublimare a energiei astfel eliberate în plan spiritual, în creaţie. Infidelităţile sale “don-juaneşti”, în special în perioada din preajma şi de după al doilea război mondial, nu sunt doar căutări de noi “muze”; admiraţia femeilor are rolul de a-i compensa profunda neîncredere în sine pe care i-o provoacă insecuritatea socială, războiul, evoluţia politică din anii ’45-’47 şi apoi persecuţia din partea noului regim[86].

Mai mult, infidelităţile ar fi, în opinia Melaniei Klein, o modalitate de eliberare de sub dependenţa de o figură feminină care domină inconştientul bărbatului. De obicei este vorba de figura mamei, pe care “don Juan” ar regăsi-o în persoana fiecărei femei cucerite şi de care s-ar elibera prin abandonarea femeii respective[87]. În cazul lui Blaga, figura obsedantă este cea a Leliei. De fiecare dată când problemele sociale îl deprimă, el regresează până la starea de confuzie cu *imago*ul surorii dispărute, ceea ce îi trezeşte din nou angoasa infantilă a non-existenţei. Sub presiunea fantasmei, Cornelia ajunge să fie identificată unei fiinţe ameninţate de neant şi care ameninţă cu neantul, iar iubirea lor să fie resimţită ca o formă sterilizantă de dependenţă. Aventurile extraconjugale sunt un mijloc prin care scriitorul se rupe din complexul de anxietăţi letal-feminine în care recade din cauza somaţiilor contingente.

Cornelia Blaga pare să fi intuit că escapadele erotice ale soţului ei nu sunt simple

---

85 “Muzele” care l-au inspirat pe Blaga au fost Domniţa Gherghinescu, Coca Rădulescu, Eugenia Mureşanu şi Elena Danielo. Vezi amintirile lui Dorli Blaga, precum şi documentele citate de I. Oprişan, *op. cit.*, p. 163-166, respectiv 192-194.

86 Vezi spre exemplu scrisorile către Domniţa Gherghinescu Vania citate de I. Oprişan, *op. cit*, p. 188-189192-193, 197, în care transpare cu limpezime relaţia dintre stările de deprimare şi reconfortul primit de scriitor din partea unei figuri feminine care îl recunoaşte şi îl ”admiră”.

87 “Multiplele forme şi manifestări ale infidelităţii […] au ca element comun un anumit fenomen: repetata despărţire de o persoană (iubită), despărţire care provine parţial din frica de dependenţă. Am descoperit că tipicul Don Juan din adâncurile minţii sale este hăituit de groaza morţii persoanelor iubite, şi că această frică ar izbucni şi s-ar exprima prin sentimente de depresie şi prin mari suferinţe dacă el nu şi-ar fi dezvoltat această formă de apărare – infidelitatea – împotriva lor.” Melanie Klein, *Iubire, vinovăţie, reparaţie*, p. 313.

infidelităţi, ci o încercare de regăsire a echilibrului interior, de unde atitudinea ei înţelegător-maternă. Blaga însuşi nu conştientizează resorturile comportamentului său şi al Corneliei, explicându-l naiv grandilocvent, mitizant, de la nivelul eului narcisic, ca pe o co-participare a soţiei sale la "demonia insondabilă a creaţiei" ce îl stăpâneşte. Dar, inconştient, el face conexiunea revelatorie între stările de cădere psihică şi scufundare în tăcerea infantilă, şi reconfortul adus de afirmările erotice, ce aveau loc cu aprobarea tacită a Corneliei: "Am stat întins pe pat ca un om bolnav toată ziua, şi devenii monosilab chiar în schimbul de vederi cu soţia mea, care mă cunoştea îndeajuns ca să înţeleagă frământarea prin care treceam […] Nu o dată, de-a lungul celor douăzeci de ani de convieţuire, modul cum ea înţelegea să se identifice cu destinul şi cu opera mea, a luat neaşteptate forme, aproape paradoxale, ceea ce putea să facă pe oricine să creadă că ea nu-şi prea servea propriile interese. Vreau să spun că ea tolera numai acele prezenţe despre care avea sentimentul că îmi *stimulează creaţia*"[88].

Problema de identitate personală trăită acut de micul Lucian îşi pune amprenta asupra întregii personalităţi de mai târziu a scriitorului. Multe din trăsăturile şi atitudinile sale sunt în ultimă instanţă ecouri şi reacţii la traumatismul infantil. Analizând personalitatea lui Goethe, Freud a observat că acela care "a fost preferatul necontestat al mamei păstrează pentru tot restul vieţii acel sentiment de învingător, acea încredere în succes care nu rareori atrage după sine succesul. Iar Goethe şi-ar fi putut începe istoria vieţii sale cu remarca: tăria mea îşi are rădăcinile în relaţia mea cu mama"[89].

Parafrazând, Blaga ar putea spune că relaţia sa timpurie cu mama a avut drept consecinţă o mare doză de nesiguranţă existenţială[90]. Se ştie cât de important este, mai ales în

---

88 Lelia Rugescu, care citează această mărturisire, nu atribuie însă atitudinea Corneliei unei înţelegeri empatetice de către aceasta a faptului că afirmarea masculinităţii era pentru bărbatul ei un mecanism de ieşire din stările de depresie, ci dorinţei de glorie prin realizările soţului, care ar fi făcut-o să-şi încalce inclusiv orgoliul feminin. *Op. cit.*, p. 113.

89 Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură şi artă*, p. 29.

90 După amintirile Leliei Rugescu, "neîncrederea în sine" este "fondul psihic determinant" şi al altor fraţi ai lui

cazul gemenilor, ca mama să-l recunoască pe fiecare frate în parte[91]. Suprapunerea lor, ca în cazul lui Lucian şi al Leliei, creează în mintea copilului o confuzie care îi întârzie individualizarea. Viaţa ia în ochii săi un aspect amestecat şi agresiv, trezindu-i angoase de pierdere şi frustrare. Cele mai neaşteptate obiecte sau fiinţe, locurile întunecate sau păsările de curte[92], devin pretextele unor fobii necontrolate. Lucian Blaga era "plămădit din fel de fel de întâmplări din copilărie, de morbidităţi", îşi aminteşte fără false reţineri, cu un ochi sigur de medic, una din prietenele sale, Maria Avramescu.

Lipsit de încrederea "biologică" în sine a copilului "învingător", scriitorul are senzaţia că fiinţa îi este permanent ameninţată de boală şi moarte. El se simte "firav. Un pumn de ţărână străvezie", fiind bântuit de "o îndoială cât priveşte puterea mea de viaţă". Bolile mărunte îi declanşează angoase stăruitoare: "Frecvente gripe şi guturaiuri mă slăbiseră într-atât, că mă cuprinseră o seamă de griji ipohondre, din care, întors la Sebeş în vacanţă, m-am străduit toată vara să mă desprind, cu singurul rezultat că recădeam tot mai adânc în mreaja lor"[93]. Ipohondria îşi are originea mai puţin în antecendentele tuberculoase ereditare sau în episodul, rămas din fericire fără urmări, de tuberculoză din timpul şcolii la Braşov, cât în anxietăţile infantile, care nu pot fi liniştite prin diagnostice obiective, ci doar printr-o reconfortare de tip matern. Lelia Rugescu îşi aminteşte cum, pentru a calma spaima bolnăvicioasă de tuberculoză a lui Lucian, mama ei, Letiţia, obişnuia să bea apă din acelaşi pahar cu fratele ei. Gestul avea puterea de a-l reconforta pe viitorul scriitor nu fiindcă ar fi demonstrat absenţa bacilului, ci pentru că, prin el, Letiţia, această a doua mamă, îşi exprima

---

Lucian. Letiţia, sora cea mai mare, suferea de aceeaşi nesiguranţă existenţială cronică, fiind prada uşoară a unor "idei fixe", a unor fobii ipohondrice (spre exemplu, "frica bolnăvicioasă de turbare"). *Op. cit.*, p. 141.

91 Vezi, spre exemplu, D. W. Winicott, *op. cit.*, p. 139-141.

92 "Întunericul, îşi aminteşte Dorin Pavel, văr mai mic al filosofului, îl impresiona în mod deosebit, aşa că trecerea prin şura întunecată o făcea strângându-mă de mână. În spatele şurii se afla curtea păsărilor unde stăpâneau nişte gâscani şi curcani foarte agresivi, iar eu trebuia să-i gonesc cu bâtul din faţa lui, ca să poată trece spre grădina cu fructe." În Bazil Gruia, *Blaga inedit – efigii documentare*, vol. I, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 20.

93 Despre ipohondriile lui Blaga, vezi şi I. Oprişan, *op. cit.*, p. 26, respectiv 19.

încrederea necondiţionată în sănătatea fratelui-copil[94].

Lipsa viscerală de încredere în sine este cauza melancoliei existenţiale a scriitorului. George Gană observă pătrunzător că "melancolia lui s-a confundat la început cu o senzaţie de deficit vital, de fragilitate a fiinţei proprii sau că, în orice caz, a fost întreţinută de ea". "Însă melancolia lui Blaga", notează în continuare criticul, "este a cuiva care priveşte lumea cu sentimentul misterului ei şi din perspectiva unei sensibilităţi metafizice, ceea ce are urmări hotărâtoare în dimensionarea acestei stări-fundal şi a reacţiilor pe care ea le provoacă. Melancolia devine astfel sentiment tragic al ruperii de lume şi deci al neparticipării la existenţă", afirmaţie pe care criticul o exemplifică printr-o frază din *Trilogia valorilor*: "Melancolia e disperarea fiinţei care nu-şi mai simte înrădăcinarea organică în lume"[95].

Un avatar poetic al melancoliei va fi *dorul* blagian, în care Marin Mincu vede "o aventură existenţială şi gnoseologică"[96]. Nicolae Manolescu a intuit atitudinea paradoxală a lui Blaga, care îşi ascunde spaima de a trăi în nostalgia după starea de increat: "Acestui destin poetul i se supune ca unei fatalităţi; el e silit la tăcere [...] care e tot una cu o respingere a ceea ce s-a născut, a ceea ce există. Dar [...] în refuzul poetului, trăieşte şi se dă pe faţă o renunţare dureroasă, suferinţa de a fi nu exclude, ci implică bucuria de a fi, în nostalgia după «vremea când încă nu eram», se amestecă nostalgia după fericirile pământeşti. Se întâmplă acest lucru la prima vedere de neînţeles, poetul care refuză viaţa în numele nevieţii se plânge de a nu fi vrednic de viaţă; poetul care refuză *ceea ce este* ca pe o alterare a purităţii nefiinţei, e fascinat de ceea ce nu s-a născut, nu ca de o absenţă, dar tot ca de o prezenţă. E ca şi cum, regretând în naştere pierderea paradisului, poetul ar avea sentimentul că a pierdut nu nimicul, nu

---

94 Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 35. Este cunoscut faptul că bebeluşii abandonaţi, crescuţi în spital, suferă de o boală numită *hospitalism*, ce se datorează unei neîncrederi organice în sine şi se manifestă printr-o slăbiciune generală şi o predispoziţie la boli.

95 George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 20, 22.

96 Marin Mincu analizează tema dorului în relaţie de cauză-efect cu ideea de predestinare întru artă. *Critice II*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971, p. 15-21.

inexistentul, ci viaţa însăşi”[97].

Încrederea în lume şi oameni este condiţionată de o comunicare fericită cu mama[98]. Insuficienta autopreţuire în relaţia cu mama, în schimb, îl face pe copil să se simtă fragil şi neapărat. El este mereu temător că oamenii din jur l-ar privi critic şi l-ar respinge şi, pentru a se proteja, îşi construieşte o “carapace”, o atitudine rece şi distantă, în spatele căreia se ascunde nevoia de tandreţe şi comunicare. Maria Avramescu intuieşte în Lucian Blaga un “ciudat amestec de gingăşie, cu închistare şi cu apărare în el însuşi”: “În fond el era un timid şi un delicat şi un sfios, dublat de un conştient al valorii lui şi a posibilităţilor lui de talent şi intelectuale. Şi tot amestecul acesta dădea un personaj foarte straniu. Era foarte ţestos. Avea o anume rigiditate. Dar era o rigiditate care se forţa să stea. Aşa era de subţire, atât era lung, că aveai impresia că se frânge”[99]. Atitudinea reţinută faţă de necunoscuţi, masca distantă şi hieratică în situaţiile publice, aveau menirea de a contracara eventuala răceală a celor din jur, care i-ar fi confirmat scriitorului suspiciunile faţă de sine însuşi[100].

Afirmarea de sine

---

97 Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 70-71.

98 “Dacă copilul reuşeşte să-şi stabilească înăuntrul său o mamă binevoitoare şi protectoare, această mamă internalizată va dovedi că are o foarte benefică influenţă de-a lungul întregii vieţi a acestuia. […] Nu vreau să spun că părinţii buni «internalizaţi» vor fi simţiţi în mod conştient astfel (chiar şi la copilul mic sentimentul de a-i poseda înăuntru este profund inconştient), ei nu sunt simţiţi în mod conştient ca fiind acolo ci, mai degrabă, ca fiind, înăuntrul personalităţii, ceva caracterizat prin bunăvoinţă şi înţelepciune; acest fapt duce la siguranţă şi încredere în sine însuşi şi ajută la combaterea şi depăşirea sentimentelor de frică de a nu avea figuri rele înăuntru şi de a nu fi guvernat de propria ură incontrolabilă; şi, în plus, duce la încredere în oamenii din lumea din afară, din afara cercului familiei.” Melanie Klein, *op. cit.*, p. 287.

99 În I. Oprişan, *op. cit.*, p. 22, respectiv 20.

100 Iată cum explică Melanie Klein un asemenea comportament: “De pildă, unii oameni suferă spontan că nu sunt apreciaţi chiar de către persoane de care nu se sinchisesc prea mult; motivul este acela că în inconştient ei se simt nevrednici de a fi luaţi în seamă, iar o atitudine rece faţă de ei le confirmă suspiciunea despre această nevrednicie. […] Motivul pentru care unii oameni au o atât de puternică nevoie de laude şi de aprobarea generală stă în nevoia lor de a li se dovedi că sunt demni de a fi iubiţi”. *Op. cit.*, p. 301.

Pentru a(-şi) demonstra că este demn de a fi iubit, că îşi merită locul în lume şi nu este un simplu uzurpator al altcuiva, micul Lucian va adopta o atitudine curajoasă, ce i-a modelat destinul şi a fost în fond mobilul existenţei sale creatoare. În faţa indiferenţei sau a respingerii, el nu renunţă necondiţionat şi nu se retrage imediat în carapace, ci încearcă să se autoafirme în ciuda obstacolelor. De-a lungul biografiei sale pot fi depistate mai multe asemenea momente în care viitorul scriitor răspunde adversităţii, după o stare de depresie iniţială, printr-o luptă tenace, ce reiterează gestul iniţial al copilului care, în loc să se izoleze în autism, găseşte puterea de a-şi "forţa" părinţi şi lumea să-i recunoască individualitatea. Destinul lui Blaga stă sub semnul voinţei "existenţialiste" de a crea semnificaţia ce lipseşte vieţii: "După ce descoperim că viaţa n-are nici un înţeles, nu ne rămâne altceva de făcut decât... să-i *dăm* un înţeles!"[101]

O astfel de confruntare are loc la intrarea la şcoala germană din Sebeş, unde micul Lucian, aşezat de fratele său mai mare, Longin, în banca din faţă, a premianţilor, şi trimis de profesor în ultima bancă, începe să înveţe cu tenacitate pentru a reocupa banca întâia[102]. Obstacolul principal îl constituie noua limbă, germana, pe care românii trebuiau să o deprindă rapid în primele clase. "Nu era uşor. Dar pentru început ni se acorda un avantaj: noi, românii, nu eram obligaţi să vorbim. Am pus totuşi gând să iau concurenţa cu toată clasa. Îmi potriveam urechea la sunetul nou, făcând ore de-a rândul deprinderi de citit, cu glas tare, acasă." Tăcând şi ascultând limba celorlalţi, vorbită în jurul său, Lucian reiterează scenariul iniţial, al copilului care învaţă "din afară" limba familiei, în care ezită şi totuşi aspiră să se integreze.

---

101 *Pietre pentru templul meu*, p. 6.

102 "Umilinţa trăită în acele clipe a declanşat un incipient proces compensator, cu directă incidenţă asupra personalităţii sale. Intrarea în acest prim câmp de exigenţe atitudinale coincide cu incipienta cristalizare a conştiinţei de sine. Lucian descoperea sentimentul demnităţii şi al propriei valori. Mediul competitiv şi atmosfera tensională ce impuneau niveluri înalte de performanţă au constituit pentru elevul Blaga un puternic stimulent." Ion Bălu, *op. cit.*, p. 64.

Situaţia se repetă la Liceul din Braşov, unde, într-un mediu resimţit la început ca străin şi ameninţător, elevul Blaga devine în scurt timp o mică celebritate[103] datorită faptului că are "pe câţiva în jurul meu, care cred în mine"[104]. Momentul crucial va fi cel în care, simţindu-se dispreţuit şi respins de rudele Corneliei, tânărul Blaga va găsi puterea de a ieşi din starea de depresie şi de a începe să lupte pentru a deveni demn de aristocrata familie Brediceanu[105]. Cariera diplomatică se datorează, în parte, nevoii scriitorului de a-şi compensa nesiguranţa în sine însuşi; de aici şi profunzimea stărilor sale de deprimare în faţa eşecurilor universitare sau politice.

Dar calea regală de compensare a fragilităţii va fi creaţia[106]. Scrisul, conceput ca o modalitate de motivare existenţială, va oferi soluţia pentru criza de identitate a tânărului Lucian. După Sebeşul şcolii primare şi după Braşovul anilor de liceu, un al treilea oraş, mult mai mare de astă dată, îl va provoca şi îi va cataliza o rezolvare: Viena studenţiei. În analiza lui Jacques Le Rider, Viena începutului de secol a fost spaţiul cultural unde au izbucnit cel mai acut crizele identităţii moderne[107]. Blaga se regăsea în atmosfera vieneză la un nivel

---

103 "Autoconstrângerea şi disciplina cu care se familiarizase la şcoala germană din Sebeş fuzionează la liceul din Braşov cu un ansamnblu motivaţional complex. Din primele zile, factorul declanşator al eforturilor intelectuale l-a constituit un impuls afectiv: dorinţa de a obţine o bursă, de a-şi scuti părinţii de cheltuieli suplimentare. […] Întâlnim în *Hronic…* numeroase secvenţe ce atestă că elevul Lucian Blaga năzuia să-şi demonstreze şi să-şi reliefeze pregnant valoarea." *Ibidem*, p. 77.

104 Bazil Gruia, *Blaga inedit – Efigii documentare*, vol. I, p. 55.

105 "Am rămas toţi cu impresia, narează Lelia Rugescu, că, dacă s-a înhămat la o treabă care nu-i stătea în fire, a făcut-o de dragul Corneliei, pentru a-i satisface aspiraţiile, care, conform tradiţiei din sânul familiei ei, tindeau spre diplomaţie. O fi făcut-o probabil şi pentru a dovedi familiei ei că acel «nimenea» (cum fusese privit la început) se poate descurca şi fără sprijinul lor." *Op. cit.*, p. 61.

106 George Gană a analizat pe larg concepţia lui Blaga referitoare la finalitatea culturii, punând creaţia în legătură cu sentimentul de precaritate a vieţii, în special cu insecuritatea provocată de primul război mondial: "În împrejurarea aceasta, a războiului, sentimentul fragilităţii vieţii s-a adâncit şi s-a fixat, însoţit de o spaimă acută de moarte şi de reacţia la ea, adică de aderarea febrilă la existenţă, de cultul vieţii şi de elogiul creaţiei. Blaga a păstrat de atunci (nu neapărat în chip conştient) un fel de teamă de istorie, o neîncredere şi o dorinţă de a o eluda (ideile lui despre «boicotul istoriei» şi despre «permanenţa preistoriei» vin şi de aici), dar şi o sensibilitate la istorie, mai exact, la tendinţele şi fenomenele prin care istoria ameninţă omul, viaţa. Tristeţea ce străbate poezia lui Blaga este una existenţială, e adică un anume sentiment al existenţei, care, dacă-şi are temeiul în «melancolia» poetului, e întreţinut de neliniştea şi nesiguranţa cauzate de istoria imediată". *Op. cit.*, p. 54-55, precum şi 24-25, 134-135.

107 Într-o profundă carte de istorie a mentalităţilor, Jacques Le Rider analizează o serie de teme privind "descompunerea şi reconstrucţia identităţii" în cultura vieneză de la începutul secolului, cum sunt individualismul

aproape visceral, sistemele iraţionaliste ale lui Schopenhauer şi Nietzsche, psihanaliza lui Freud, Jügendstilul şi expresionismul permiţându-i, dacă nu să rezolve, măcar să formuleze mecanismele crizei identităţii masculine. Fără să-şi dea seama de aceasta, viitorul poet descoperea că problema sa existenţială personală se încadrează într-o criză de paradigmă mult mai largă, legată de constelarea arhetipului feminin şi de declinul mentalităţii patriarhale. Formaţia vieneză a lui Blaga nu este doar o chestiune de accident biografic, ci una de afinitate electivă, mesajul subliminal vehiculat atât de arta cât şi de filosofia din capitala imperială fiind asimilat şi procesat de scriitorul român cu frenezia unei autodescoperiri.

Blaga cade aşadar în mod natural sub zodia expresionismului. Nu temele şi nu tehnica "noului stil" îl captivează în primul rând, ci pur şi simplu ideea unei arte deschise spre abisalitate, capabilă să surprindă resorturile inconştiente şi cosmice ale creatorului. Printr-o asemenea poezie conectată direct la problema sa fiinţială, Lucian Blaga are impresia că în sfârşit îşi poate oferi singur întemeierea propriei existenţe, că a găsit activitatea prin care să-şi motiveze locul pe care îl ocupă în lume. După Nicolae Manolescu, arta îi oferă lui Blaga o alternativă la atracţia nefiinţei, prin creaţie scriitorul învingând forţa care îl respinge afară din lume şi afirmându-şi propria identitate[108]. "Cei mai mulţi oameni, susţine Blaga într-un aforism din ciclul *Din duhul eresului*, se trezesc la un moment dat cu sentimentul că «există»; acest sentiment este pentru cei mai mulţi suficient să le comunice şi sentimentul sănătos că au un drept la existenţă, sau chiar toate drepturile. Sentimentul meu, în această privinţă a fost, din păcate cu totul altul. Încă din adolescenţă am fost purtat de sentimentul că «exist», dar că

şi solitudinea, depersonalizarea şi nervozitatea, "omul fără însuşirir", narcisismul, nostalgia femininului, abdicarea bărbaţilor şi feminismul, complexul de castrare etc. *Modernitatea vieneză şi crizele identităţii*, Traducere de Magda Jeanrenaud (după ediţia a II-a, revăzută şi adăugită), Iaşi, Editura Universităţii "Al. I. Cuza", 1995.

108 "Este vorba de o altă înţelegere a creaţiei ca manifestare esenţială a omului: creaţia îi apărea poetului înainte ca o forţă pasivă, ca o negaţie. Naşterea echivala cu sfârşitul, poetul prefera cuvintelor tăcerea: el suferea de nostalgia unei lumi ideale, inexistente, a unei absenţe, nu a unei prezenţe. Când omul nu mai este negat de universul care-l înconjoară şi-i poate imprima chipul lui, creaţia devine o forţă pozitivă. Omul îşi afirmă valorile lui şi, înainte de toate, viaţa. Necreatul, moartea, legile nepăsătoare ale cosmosului, inerţia materiei încetează a mai fi pentru poet nişte obsesii". *Op. cit.*, p. 73-74.

numai «creaţia» îmi poate da şi un drept la existenţă. De aici o anume timiditate, o anume tăcere, o anume tristeţe metafizică de-a lungul vârstelor mele."[109] Conceptul de "existenţă creatoare" dezvoltă în registru mitico-filosofic fantasma restauratoare prin care Lucian Blaga îşi combate spaima depresivă şi "tristeţea metafizică" de a fi un copil nedorit. Personalitatea de poet, de filosof, de dramaturg, de creator în general, îşi are originile în nevoia primitivă de a fi iubit, preţuit şi admirat. Ea îi redă copilului ascuns în omul matur încrederea că fiinţa sa este dorită în lume.

Ipostaza de creator a fost investită cu un sentiment de atotputernicie magică, având o funcţie de supracompensare. Pentru a combate sentimentele de inferioritate, copilul, şi apoi omul matur, îşi construieşte un "eu grandios", o imagine de sine îmbogăţită. În amintirile sale, memorialistul se proiectează într-o lumină mitică, învăluindu-se într-o aură de erou de basm, care dă tonul grandilocvent şi vanitos, de *Bildungsroman* fabulos, al *Hronicului*. Eul grandios stă la baza atitudinii luciferice a filosofului în faţa divinităţii (sub imaginea lui Dumnezeu fiind de recunoscut chipul patern), manifestată încă din copilărie. Tase Demian rememorează în acest sens: "Îmi spunea odată Lulu că la Lancrăm, pe când era copil, dacă mergea duminica la biserică intra direct în altar, unde nu era voie să intre decât preotul. Fiind întrebat de alţi copii cum de are această îndrăzneală, el le-a răspuns pur şi simplu: «Fiindcă eu am legătură cu Dumnezeu, chiar eu pot fi Dumnezeu!»"[110].

Din investirea grandioasă a eului creator derivă sensibilitatea exacerbată a lui Blaga, resimţită adesea de către cei din jur ca vanitate, la tot ceea ce priveşte opera şi statutul său de scriitor. Spaima sa maniacală că ar putea să-şi piardă manuscrisele (Aurel şi Maria Avramescu îşi amintesc de îndemnul compulsiv al prietenului lor: "Nu cumva să vă pierdeţi manuscrisele!"; "Să nu vă pierdeţi, băieţi, manuscrisele!"; "Tot ce scrieţi să păstraţi ca ochii

[109] *Elanul insulei*, p. 177. "Personal, scrie Blaga, mă simt o «existenţă creatoare». Toată filosofia mea este un sprijin teoretic pe care-l dau acestui fel de existenţă". *Ibidem*, p. 203.

din cap, că nu mai puteţi reface”[111]) ascunde teama de delegitimare existenţială. Afirmaţia invers simetrică (“Manuscrisele nu ard”), formulată de Mihail Bulgakov, trădează o convingere contrară, o credinţă aproape mistică în consistenţa ontologică a operei şi în legitimitatea existenţială a creatorului.

Bunăvoinţa, interesul şi laudele publicului şi ale criticilor calmează susceptibilităţile profunde ale lui Blaga în privinţa propriei valori, de aceea el îi stimulează discret şi are chiar tendinţa de a-i manipula pe admiratori[112]. În acelaşi timp, criticile sunt resimţite ca nişte atacuri la adresa fiinţei sale intime, căpătând rezonanţe apocaliptice. Nesiguranţei de sine i se datorează iritabilitatea şi duritatea explozivă, neaşteptată pentru cunoscuţi, cu care autorul *Trilogiilor* reacţionează prin pamflete sau scrisori la criticile lui I. Brucăr, C. Rădulescu-Motru, D. Stăniloaie, N. Iorga sau Gh. Bogdan-Duică[113]. În sfârşit, investirea operei cu funcţia de garant existenţial generează şi vanitatea narcisică cu care Lucian Blaga vorbeşte despre “daimonia” creatoare, precum şi egoismul ingenuu pe care îl arborează faţă de ceilalţi[114], într-un cuvânt, convingerea că prin creaţie şi-a supramotivat existenţa.

Impulsul originar al creaţiei lui Blaga este acela de a-i demonstra mamei că merită să fi fost adus pe lume. La fiecare apariţie editorială sau premieră teatrală, fiul ţine să se asigure că familia şi în primul rând mama sunt la curent cu “isprava” sa. La premiera *Meşterului Manole*, el îi scrie lui Lionel: “Păcat mai ales că Mama nu a putut să vadă la bătrâneţe că n-a trăit

---

110 În Bazil Gruia, *Blaga inedit – Efigii documentare*, vol. I, p.81.

111 În I. Oprişan, *op. cit.*, p. 23. Argumentele biografice pe care le aduce I. Oprişan (p. 33-35) pentru a explica teama lui Blaga (pierderea sau distrugerea unor texte în unic exemplar) nu infirmă ipoteza angoasei subliminare legate de ideea în sine de pierdere.

112 Vezi îndemnurile acoperite şi “tandre”, asemeni unui ritual de seducţie, prin care Blaga îl încurajează pe Vasile Băncile să-şi dezvolte conferinţa într-un studiu şi apoi într-o carte. Cf. mărturiile epistolare reunite de I. Oprişan, *op. cit.*, p. 101-103.

113 Vezi corozivele pamflete “Hazul ţărănesc al imperialului Dan Botta”, “De la Grama la tipul Grama”, “Săpunul filosofic”, “Automatul doctrinelor”, reunite în *Ceasornicul de nisip*, Ediţie îngrijită, prefaţă şi bibliografie de Mircea Popa, Cluj, Editura Dacia, 1973.

114 “Recompensele mele pentru toată familia, îi scrie el Leliei Rugescu în urma unei neînţelegeri cu mama acesteia, Letiţia, nu se pot însă pune pe cântar. Fiindcă cea mai mare recompensă pentru familie trebuie să fie faptul că *exist*. Că exist cu tot ce-am făcut şi voi mai face în viaţa asta, care numai uşoară nu mi-a fost!”. În Lelia

degeaba pe lumea asta, în care a avut parte de atâtea năcazuri. Dar să dea D-zeu să mai trăiască să mai vadă şi alte isprăvuri", iar la apariţia *Cunoaşterii luciferice*: "Noua carte cred că o să impresioneze şi mai mult. Spune-i Mamei că poate să fie tare mândră de mine şi că mă voi sili şi în viitor să n-o fac de ruşine"[115]. Winnicott arată că bebeluşul care s-a bucurat din plin de tandreţea şi de iubirea maternă poate ulterior să se desprindă mult mai uşor de mamă. Dacă el rămâne însă şi la maturitate dependent de ea, aceasta se datorează unei lipse care se cere în continuare acoperită. Aparent paradoxal, o anumită răceală a părintelui îl face pe copil să îl iubească cu un fel de disperare şi spaimă. Prin operele sale, Lucian Blaga simte încă nevoia să câştige aprecierea şi încurajarea mamei, de care nu a fost niciodată pe deplin asigurat.

Rugescu, *op. cit.*, p. 78.

[115] Bazil Gruia, *Blaga inedit – Efigii documentare*, p. 113, respectiv 117.

Copilăria magică

Participarea mistică

Tăcerea prelungită a micului Lucian este expresia stării de indeterminare în care l-a menţinut proiecţia asupra sa a imaginii surorii moarte. Copilul pe care mama nu îl distinge ca persoană are dificultăţi în formarea identităţii. Psihologia analitică a arătat că emergenţa eului din sine are loc pe acelaşi tipar cu separarea copilului de mamă[116]. Dacă mama nu încurajează acest proces, copilul rămâne într-o poziţie confuză, în care nu poate delimita între realitatea internă şi cea externă, între adevăr şi fantasmă, între bărbătesc şi femeiesc, între bine şi rău.

Urmărind figurile spaţiului matricial-securizant din poezia lui Blaga, Ion Pop a analizat "fixaţia faţă de mamă" a poetului cu ajutorul conceptului de "spaţiu intermediar" (sau potenţial) elaborat de Winnicott[117]. Nostalgia blagiană a originilor trimite la acel *continuum* mental în care copilul percepe lumea prin imaginile pe care i le intermediază mama sa. "Impulsul inconştient [care] tinde să perpetueze ipostaza simili-embrionară a eului", identificat de critic la autorul *Hronicului*, nu vizează prin urmare "paradisul" prenatal, ci

---

116 După unii psihologi analitici, cum ar fi Neumann, mama acţionează ca o oglindă a sinelui copilului ei, iar "imaginea pe care copilul o dezvoltă asupra relaţiei sale cu mama stă la baza atitudinii sale ulterioare faţă de sine şi faţă de inconştient în general". Vezi A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Dicţionar critic al psihologiei analitice jungiene*, Traducere de Corin Braga, Binghamton & Cluj, Editura S. Freud, 1995, p. 170-171. După Freud şi alţi psihanalişti, cum ar fi Sandor Radó, imaginea mamei stă la baza formării nu a sinelui, ci a supraeului; toţi sunt însă de acord că starea de indiferenţiere sau de confuzie a eului cu celelalte instanţe psihice (sine, supraeu) "reprezintă repetiţia intrapsihică fidelă a experienţei acelei fuzionări cu mama, care are loc în timpul suptului la sânul ei". Melanie Klein, *op. cit.*, p. 276.

117 În această etapă, mama joacă un rol esenţial în punerea în relaţie a realităţii dinăuntru şi a realităţii din afară,

starea de fuzionare cu mama specifică primelor luni şi, în cazul lui Blaga, primilor ani de viaţă.

Cu cât starea de dependenţă, în care copilul are nevoie de medierea mamei pentru a-şi procesa senzaţiile, sentimentele, dorinţele, frustrările, se prelungeşte, cu atât ea tinde să se dezvolte într-o structură autonomă. Un timp mult mai îndelungat decât alţi copii, micul Lucian a trăit în această condiţie frustrantă şi comod-securizantă totodată. Pe baza experienţei personale, scriitorul va dezvolta mai târziu teoria unei viziuni despre lume de natură specific infantilă, ireductibilă la viziunea matură[118]. În *Trilogia culturii*, copilăria şi maturitatea sunt concepute ca două "vârste adoptive" distincte, care îşi pun amprenta asupra unei culturi indiferent de vârsta biologică a creatorilor. "Vârstele pot să fie privite din două puncte de vedere: ca faze, ca simple etape, fără de axă proprie şi cu limite curgătoare, dar şi ca structuri autonome, ca două focare, care-şi afirmă neatârnarea. «Copilăria», privită ca etapă, este desigur numai o pregătire în vederea maturităţii, o fază provizorie; «maturitatea» este şi ea, ca etapă, doar o deltă, în care se varsă copilăria. Ca realizare autonomă însă copilăria îşi are *structurile* ei *unice*, *incomparabile*, mulţumită cărora ea încetează de fapt de a mai fi o simplă fază provizorie. Ea e un ţinut îngrădit, o durată autarhică cu centrul în sine însăşi, bucurându-se de o deplină suveranitate în hotarele ei."

Configuraţia mentală a copilăriei alcătuieşte o *prismă* vizionară, dispunând de un set propriu de categorii stilistice: "Copilăria ca structură e imaginativă, pasiv deschisă destinului, spontană, naiv cosmocentrică, de o fulgurantă sensibilitate metafizică, improvizatoare de

---

în transformarea obiectelor externe în obiecte interne. Ion Pop, *op. cit.*, p. 222-232.

118 Ion Frunzetti a pus în legătură ideea blagiană de vârstă adoptivă a copilăriei cu conceptul lui Konrad Lorentz de *neotenie*, prin care se înţelege "persistenţa formelor infantile ale imaginaţiei, – puterea, prelungită dincolo de limitele copilăriei, de a evada, de a fugi de dresaj, de a scăpa de specializarea instinctelor, păstrând [...] curiozitatea vie, deschiderea spre lume, nespecializarea, spiritul nomad, boemia, *anentropia*, cu un cuvânt. Caracteristicile acestea sunt ale temperamentului artistic. La maturitatea unora dintre inşii dotaţi cu fantezie creatoare, se constată asemenea retranşări în formele de existenţă infantile, prelungiri târzii ale neoteniei". "Leo Frobenius în filosofia culturii şi a istoriei", în Leo Frobenius, *Cultura Africii. Prolegomena la o teorie a configurării istorice*, Traducere de Ion Roman, Studiu introductiv de Ion Frunzetti, Bucureşti, Editura Meridiane, 1982, p. XLVI-XLVII.

jocuri, fără simţul perenităţii”[119]. Matricea categorială a copilăriei inventariată de Blaga raţionalizează filosofic intuiţiile primordiale ale scriitorului. Copilăria este “vârsta sensibilităţii metafizice prin excelenţă”[120], adică vârsta deschiderii către Totul nedespicat al existenţei. Copilul operează cu “totalităţi nediferenţiate”, în timp ce omul matur excelează printr-un simţ al diferenţierii şi al specializării. În lipsa distincţiei între eu şi non-eu, între gând şi faptă, copilul se simte un “mic demiurg”, care recreează în jocurile sale întreaga lume. “Suprema rodnică naivitate” a copilului constituie modul acestuia de a descoperi şi asimila universul înconjurător, de a-i da viaţă interioară[121].

Vârstele adoptive ale copilăriei, respectiv maturităţii, stau la baza celebrei distincţii făcute de Blaga între culturile minore şi cele majore. În dezvoltarea teoretică din primul capitol al *Genezei metaforei*, filosoful român este vizibil influenţat de *Zeitgeist*-ul epocii sale, care conjuga evoluţia ontogenetică a fiinţei umane cu evoluţia ei filogenetică. Acest paralelism a stat la baza marii ecuaţii metodologice care, încă de la Giambattista Vico, a dominat antropologia până la jumătatea secolului nostru: cultură primitivă = copilărie = gândire mitico-magică[122]. Wilhelm Wundt, autoritate incontestabilă în psihologia sfârşitului de secol în mediul căreia s-a format autorul *Trilogiei culturii*, regăsea aceleaşi mecanisme ale

---

119 *Geneza metaforei şi sensul culturii*, p. 337, 344.

120 *Elogiul satului românesc*, în *Isvoade*, p. 35.

121 Consideraţiile lui Blaga sunt în bună concordanţă cu observaţiile psihologiei infantile: “Trebuie să admitem”, scrie D.W. Winnicott, ”că lumea trebuie creată din nou de către fiecare copil. Lumea aşa cum este în ea însăşi nu are nici un înţeles pentru noua fiinţă umană pe cale de a se dezvolta dacă nu este creată pe măsură ce este descoperită.” *The Child, the Family, and the Outside World*, Penguin Books, Middlesex, England, 1964, p. 169.

122 Părinte (îndepărtat) al acestei abordări antropologice, Vico a distins în evoluţia omenirii două modalităţi de cunoaştere, una poetică, “fantastică”, ţinând de primele două vârste (divină şi eroică), şi alta raţională “reală”, ţinând de a treia vârstă (umană). Manifestare de sine stătătoare a spiritului uman, “înţelepciunea poetică” a primitivilor se exprimă prin mituri, care alcătuiesc o “metafizică întemeiată pe sentiment şi imaginaţie”. Asemeni unor copii ai umanităţii, primii poeţi teologi au închipuit primele mituri divine: “Şi aici se arată un important principiu relativ la lucrurile omeneşti, care confirmă originea poeziei, descoperită de noi: întrucât cei dintâi oameni ai păgânătăţii au fost tot atât de simpli şi naivi ca nişte copii, iar aceştia, prin firea lor, spun numai adevărul, cele dintâi poveşti ale lor nu puteau să închipuie nimic fals; de aceea, aşa cum le-am definit mai sus, ele au trebuit să fie poveşti adevărate”, adică mituri. *Principiile unei ştiinţe noi cu privire la natura comună a naţiunilor*, precedată de o *Autobiografie*, Studiu introductiv, traducere şi indici de Nina Façon, Bucureşti, Editura Univers, 1972, p. 231, 233 şi 247.

reprezentării atât la copii cât şi la sălbatici[123]. Pe aceste baze, numeroşi etnologi şi antropologi, începând cu Edward B. Tylor, au tratat cultura primitivă ca pe o copilărie a omenirii[124]. Leo Frobenius, spre exemplu, susţine că geniul unei culturi (*paideuma*) se dezvoltă în etape, a copilăriei, a tinereţii, a bărbăţiei şi a decrepitudinii, demonismul infantil caracterizându-i în egală măsură pe oamenii primitivi, pe copii şi pe creatorii de geniu[125], iar Oswald Spengler cercetează culturile ca pe nişte organisme care trec succesiv prin vârstele copilăriei, maturităţii şi bătrâneţii[126].

Această poziţie va fi corectată de către Lucien Lévy-Bruhl, după care cultura inferioară (primitivă) şi cea superioară (occidentală) nu sunt expresiile unei mentalităţi infantile în contrast cu o mentalitate adultă, ci două configuraţii mentale autonome, care funcţionează prin ele însele[127]. Atunci când critică la rândul său abordările morfologice, susţinând că vârsta unei culturi nu ţine de evoluţia biologică a acestei culturi (concepută ca un organism de sine stătător), ci de vârsta psihologică adoptivă a creatorilor şi a colectivităţii[128], Lucian Blaga reia şi adaptează la propriul sistem demonstraţia antropologului francez.

Transpunere în spaţiul românesc a ecuaţiei lui Lévy-Bruhl, binomul cultură minoră / cultură majoră utilizat de Blaga conjugă copilăria (ca vârstă adoptivă) cu creaţia populară, cu

---

123 Wilhelm Wundt, *Éléments de Psychologie Physiologique*, Traduit de l'allemand par le Dr. Elie Rouvier, Paris, Félix Alcan, 1886, Tome Second, p. 244-245.

124 "Mitul [...] aparţine stării primordiale a spiritului uman, asemănătoare stării copilului. [...] cu cât comparăm mai în adâncime imaginaţia mitică a diferitelor naţiuni, cu scopul de a discerne ideile comune, cu atât suntem siliţi să admitem că, în copilărie, ne aflăm la liziera ţării miturilor. În mitologie, copilul este cu siguranţă tatăl omului matur. Şi dacă, în concepţiile stranii şi legendele grosolane ale triburilor necivilizate regăsim mitologia în formele ei cele mai marcate şi cele mai rudimentare, aceasta ne obligă să considerăm că sălbaticul reprezintă copilăria umanităţii." Edward B. Tylor, *La civilisation primitive*, Traduit de l'anglais par Mme Pauline Brunet, Paris, C. Reinwald et C^e^, Libraires-Éditeurs, 1876, p. 325.

125 Leo Frobenius, *Paideuma. Schiţă a unei filosofii a culturii (Aspecte ale culturii şi civilizaţiei africane)*, Traducere de Ion Roman, Bucureşti, Editura Meridiane, 1985, p. 103.

126 "*Culturile sunt nişte organisme*. Istoria universală este biografia lor generală. Morfologic privind lucrurile, istoria gigantică a culturii chineze sau antice este pandantul exact al istoriei la scară redusă a omului în particular, a unui animal, a unui arbore ori a unei flori." Oswald Spengler, *Declinul Occidentului. Schiţă de morfologie a istoriei*, Craiova, Editura BELADI, 1996, p. 155.

127 L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1922, p. 27-28.

civilizaţia rurală, cu satul, iar maturitatea cu creaţia cultă, cu civilizaţia citadină, cu oraşul. Criticabil din punct de vedere etnografic[129], demersul îşi are originea în experienţa originară a scriitorului, pentru care "copilăria şi satul se întregesc reciproc alcătuind un întreg inseparabil. S-ar putea vorbi chiar despre o simbioză între copilărie şi sat, o simbioză, datorită căreia, fiecare din părţi se alege cu un câştig. Căci, pe cât de adevărat e că mediul cel mai potrivit şi cel mai fecund al copilăriei e satul, pe atât de adevărat e că şi satul la rândul lui îşi găseşte suprema înflorire în sufletul copilului"[130].

Autorul *Spaţiului mioritic* valorizează satul prin "prisma" percepţiei infantile feerice. "Satul trăieşte în mine într-un fel mai palpitant, ca experienţă vie"[131], mărturiseşte scriitorul. Prin această conjuncţie, Blaga transferă categoriile copilăriei, înţeleasă ca o configuraţie creatoare, în matricea stilistică a satului. Valorile prin care el defineşte subconştientul etnic al românilor în *Orizont şi stil* şi în *Spaţiul mioritic* îşi au originea în experienţele cognitive ale primilor săi ani de viaţă. Blaga recunoaşte de altfel el însuşi că practică o metodă empatetică de cercetare a satului, şi nu una etnografică sau sociologică: "nu m-am ocupat deloc cu folclorul, mărturiseşte el într-o scrisoare către Petre Drăghici. Asemănările dintre acesta şi creaţiile mele sunt – pe temei de *înrudire inconştientă* [s.m.]"[132].

---

128 *Geneza metaforei şi sensul culturii*, p. 336-337.

129 Dintr-o perspectivă sociologică, Henri H. Stahl critică hotărâtor premisa demersului "etnografic" al lui Blaga, bazat nu pe o cercetare ştiinţifică, ci pe amintirile scriitorului asupra satului: "adevărul este că ne aflăm în faţa unor interpretări pur personale ale acestui poet care, de mic copil, avea darul să răstălmăcească «cele văzute şi nevăzute» [...] într-un mod cu totul personal, care nu e deloc al «copilăriei» ci un dar extraordinar de a adăuga poate faptelor certe ale lumii reale o altă lume, de vis." Sociologul diagnostichează corect poziţia lui Blaga ca înscriindu-se în curentul trăirismului gândirist, pentru care experienţa personală (autohtonia) era o metodă de cunoaştere, şi de asemenea îi dezvăluie substratul psihanalitic: "În tot cazul, fapt este că teoria «trăirii» într-un sat natal, a reîntoarcerii la «origini», la «stratul mumelor», la izvoarele ancestrale se îmbină perfect cu mentalitatea freudistă care, de asemeni, căuta explicarea fenomenelor culturale printr-o reîntoarcere la «amintirile copilăriei»". *Eseuri critice despre cultura populară românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1983, p. 106, respectiv 79.

130 *Elogiul satului românesc*, p. 34-35.

131 Ibidem, p. 34.

132 *Corespondenţă*, scrisoarea I către Petre Drăghici, p. 279. În acest sens, Melania Livadă observă că "satul este idealizat după icoana generală a spiritualităţii lui Blaga, avidă de integrare în fire, în organic şi primordial sau într-un cadru social nealterat de sodoma civilizaţiei". *Iniţiere în poezia lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura

Tot în spiritul epocii, dar şi al propriei experienţe, Blaga asimilează structurile mentale ale copilăriei structurilor gândirii magice[133]. Psihologia infantilă şi psihologia magică au fost regrupate de epistemologia începutului de secol XX într-un adevărat "cuplu metodologic"[134], pe care autorul *Elogiului satului românesc* îl preia ca atare, sub presiunea propriilor determinante interioare. Prin conceptul magicului, filosoful îşi raţionalizează impresiile primitive de fuziune senzorială cu mama.

Se poate vorbi de trei niveluri de sedimentare a materialului magic în arheologia psihică a scriitorului. Primul şi cel mai vechi nivel este constituit de percepţiile sincretice ale copilului, care creează şi distruge "magic" lumea pe măsură ce o descoperă şi o introiectează. După ce fuziunea prelungită cu mama ia sfârşit, iar sentimentul propriului eu capătă autonomie, delimitându-se de mediu, acest material este refulat şi depozitat într-o zonă arhaică a inconştientului. Aici, el se instituie într-un fond magic, care continuă să iradieze nocturn în întreg psihismul poetului. Acesta are impresia că se află în posesia unei surse de energie necunoscută, care îl regenerează şi reîmprospătează ori de câte ori intră în sfera ei de

---

Cartea Românească, 1974, p. 92.

133 "Vom înţelege cu atât mai uşor acest stadiu inferior al evoluţiei mentale", scrie E. Tylor, "cu cât ne vom asimila mai complet aceste concepţii primitive şi infantile, iar pentru aceasta cel mai bun ghid sunt amintirile din primii noştri ani de viaţă." *Op. cit.*, p. 555.

134 Fiecare din cele două teorii a servit la un moment sau altul ca suport analogic pentru explicarea celeilalte, fără să se observe că simbioza lor nu era "naturală", ci era indusă de *Zeitgeist*. Psihologia fiziologică a lui Wundt a oferit etnologilor o panoplie bogată de concepte pentru analiza riturilor şi miturilor primitive. Ideea de *complex reprezentaţional* şi de *legătură primitivă* între reprezentări ("Copilul fuzionează, confundă într-o singură imagine inseparabilă casa şi locul pe care se află amplasată aceasta, calul şi călăreţul, barca şi fluviul", W. Wundt, *op. cit.*, p. 244) a inspirat conceptele lui Émile Durkheim şi Lucien Lévy-Bruhl de *reprezentare colectivă* şi de *participare mistică* ("Prin această formă primitivă de activitate mentală nu trebuie să înţelegem un fenomen intelectual sau cognitiv pur, sau aproape pur, ci un fenomen mai complex, în care ceea ce pentru noi constituie o «reprezentare» propriu-zisă este în continuare îmbinat cu alte elemente cu caracter emoţional sau motor, colorat, infuzat de către acestea, şi implicând prin urmare o cu totul altă atitudine faţă de obiectele reprezentate", L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p. 29), iar legile *fuziunii asociative* ("Regulile după care se leagă reprezentările succesive, numite de obicei legi de asociere, sunt în număr de patru: legătura prin analogie, prin contrast, prin coexistenţă în spaţiu şi prin succesiune în timp", W. Wundt, *op. cit.*, p. 339) au servit la sistematizarea principiilor activităţii magice de către E. Tylor, James George Frazer, Marcel Mauss şi Henri Hubert.

La rândul ei, antropologia magiei a influenţat şi ea psihologia, oferindu-i concepte sau imagini pentru descrierea funcţionării psihismului infantil. Winnicott, spre exemplu, vorbeşte despre procesele de *creare* şi/sau *distrugere magică* a lumii: "Cea din urmă este un proces normal pentru copiii aflaţi în stadii foarte timpurii de dezvoltare, mergând împreună cu procesul de creaţie magică. Distrugerea primitivă sau magică a tuturor obiectelor ţine de faptul că (pentru copil) obiectele trec de la a fi «eu» la a fi «non-eu», de la calitatea de

gravitaţie. Întreaga creaţie a lui Blaga este, într-o formă sau alta, o modalitate de reconectare la fondul magic.

Al doilea nivel este reprezentat de orizontul cultural al scriitorului, de lecturile sale în domeniul antropologiei primitive. În *Despre gândirea magică*, Blaga face o sistematizare a surselor sale teoretice în patru "puncte de vedere": fenomenologic ("care constată fenomenul spiritual, ca atare, şi încearcă să-l analizeze ca structură, uneori şi sub raportul originei"), realist ("care încearcă să legitimeze fenomenul spiritual într-un sens *obiectiv*"), nominalist ("care ambiţionează o legitimare *subiectivă* a fenomenului spiritual") şi metafizic[135]. În primul grup îi distribuie pe Auguste Comte, Erwin Rohde, E. B. Tylor, J. G. Frazer, Andrew Lang, R. R. Marett, W. Wundt, E. Durkheim, L. Lévy-Bruhl, E. Cassirer, în grupul al doilea personalităţile gândirii oculte, de la doctorii gnostici la E. Swedenborg, Goethe sau Edgar Dacqué, în grupul al treilea pe L. Klages, S. Freud, C. G. Jung, L. Frobenius, O. Spengler, iar în grupul al patrulea pe J. G. Fichte, Novalis, Schelling sau Hegel.

Orizontul cultural a jucat în formaţia lui Blaga rolul de revelator al filmului obscur al copilăriei. Teoriile, ideile şi conceptele întâlnite în cărţi îi reactivau şi îi ofereau posibilitatea de a da expresie unor reprezentări de origine preverbală. Opţiunile şi selecţiile făcute de scriitor în lecturile sale asupra gândirii magice urmăresc, asemeni unei pulberi de fier împrăştiată pe suprafaţa conştiinţei, traseul fin dictat de liniile magnetice ale propriei experienţe încapsulate în inconştient. Din cauza corespondenţei biunivoce dintre conceptele primite, pe de o parte, şi intuiţiile conştientizate, de cealaltă, amintirile din copilărie ale autorului *Hronicului* nu apar niciodată în stare pură, ci sunt puternic mediate de orizontul său cultural. Blaga îşi rememorează primii ani de viaţă privindu-i prin "prisma" teoriei animiste a lui Tylor, a ideii de participare mistică a lui Lévy-Bruhl, a conceptului de coincidenţă a

fenomene subiective la calitatea de fenomene percepute obiectiv". D. W. Winnicott, *op. cit.*, p. 238-239.

135 *Despre gândirea magică*, p. 227.

momentelor corelative al lui Cassirer şi aşa mai departe[136]. *Hronicul* este o reconstrucţie ce nu foloseşte material magic brut, ci unul distilat şi sublimat conceptual.

În sfârşit, cel de-al treilea nivel este constituit de propria teorie a lui Blaga asupra magicului. Autoeducaţia culturală a sensibilităţii şi intuiţiei, anamneza copilăriei prin panoplia conceptuală a antropologiei i-au permis filosofului să elaboreze un sistem personal, în care categoriile abisale "personează" în categoriile intelectuale. Conceptul nuclear prin care fondul magic este aşezat la rădăcina sistemului metafizic este cel de *mister*, iar modalitatea cognitivă cea mai directă, mai primitivă şi mai neelaborată de acces la acest fond este *gândirea magică*. După cum observă George Gană, "teza antropologică a lui Blaga, afirmată mereu în scrierile teoretice, unde serveşte de pivot al întregii construcţii, nu e un rezultat al speculaţiei, ci al generalizării propriei condiţii, definiţia e de fapt o autodefinire. [...] Sentimentul misterului cosmic ne apare ca un sentiment primar, ca fixând cele dintâi reacţii caracteristice ale lui Blaga faţă de lumea înconjurătoare"[137]. În baza acestei priorităţi, "conceptul «misterului» devine [...] conceptul central, de care trebuie să se ocupe teoria cunoaşterii", precum şi "centrul unei ontologii sau metafizice a cunoaşterii"[138].

---

136 Pentru a situa demersul lui Blaga, se cer deosebite mai multe niveluri de prelucrare a materialului magico-mitic brut. La primul nivel se situează culegerile etnografice (P. Elkin, M. Leenhardt, R. Codrington, F. Cushing, J. Hewitt, B. Spencer, F. J. Gillen, S. Boas, E. Evans-Pritchard etc.), pe care, cu excepţia celor româneşti, filosoful român nu le citează decât la a doua mână; la al doilea nivel se află sintezele etnologice (Tylor, Frazer, Lévy-Bruhl, Durkheim etc.); iar la al treilea elaborările filosofice (Schelling, Cassirer, Jung), unde se încadrează Blaga însuşi.

137 George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 8.

138 *Cunoaşterea luciferică*, p. 331, respectiv *Censura transcendentă*, p. 491.
Importanţa conceptului în sistemul lui Blaga a fost subliniată de toţi comentatorii:
"*Misterul* e preocuparea de căpetenie a întregii creaţii a lui Blaga, fie ea poetică, fie dramatică sau filosofică. Lucian Blaga îşi propune să exprime misterul şi pe calea sensibilă, cu posibilităţile lirice, dar şi să-l circumscrie abstract, cu mijloace intelectuale". Octav Şuluţiu, *Scriitori şi cărţi*, p. 102.
"«Misterul» e noţiunea care stă în centrul întregii sale filosofii, – aşa precum la Plato «ideea», la Leibniz «monada», la Kant «categoria», la Hegel «logosul», sau la Schopenhauer «voinţa». Pentru Blaga, misterul nu numai că constituie obiectul teoriei cunoaşterii, dar întreaga sa filosofie e o filosofie a misterului şi a feluritelor încercări de a-l *revela*." Ovidiu Drimba, *Filosofia lui Blaga*, Bucureşti, Casa de editură Excelsior – Multi Press, 1994, p. 7.
"Locul geometric al năzuinţelor şi aspiraţiilor lui Blaga îl formează incontestabil zona «misterului»". N. Tertulian, *Eseuri*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, p. 218.
"Se desprinde următoarea trăsătură: conceptul de «mister» apare ca o *dominantă* în raport cu care se definesc *toate* celelalte concepte. El constituie laitmotivul filozofiei lui Blaga, patosul ei." Grigore Smeu, *Sensuri ale*

Misterul

Din perspectiva genezei intuitive a conceptului, Blaga desemnează prin termenul de mister totalitatea miraculoasă a copilului cu lumea, starea de fuziune în care eul nu s-a izolat din întregul existenţei, resimţind universul ca pe propriul său organism. În rădăcinile sale, termenul conţine sentimentul atotputerniciei magice experimentate de micul Lucian în primii ani de viaţă. În sistemul filosofic de mai târziu, poziţia globalizantă a sinelui primitiv va fi ipostaziată cosmic în imaginea Marelui Tot. Şi, la fel cum conţinuturile magice ale sinelui infantil, refulate o dată cu autonomizarea eului, nu mai pot fi asumate direct de către omul matur, la fel întregul cosmic va fi resimţit de către filosof ca un mister incognoscibil, ce se apără printr-un sistem de censuri. Nemaiputând reface întregul magic prin categoriile pozitive ale eului conştient, filosoful se simte obligat să definească Marele Tot prin categoriile negative ale eului infantil, prin atributele necunoscutului, a ceea ce nu poate fi spus[139]. *Misterul* este ceea ce micul Lucian a ţinut sub tăcere, este lumea tăcerii iniţiale, la care scriitorul matur nu mai participă. Hrănindu-se din acest fond, opera sa va fi o filosofie, o poezie sau un teatru de mistere, deoarece, asemeni cultelor sau religiilor de mistere, ea este

---

frumosului în estetica românească, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1969, p. 95.
"Cred că orice explorare a acestei filosofii suprasaturată de metafore şi concepte speculative, plină de capcane şi desişuri metafizice, trebuie să plece de la ceea ce s-ar putea numi statutul existenţial sau ontologia misterului. Orice demers al spiritului în câmpul cunoaşterii, al ştiinţei, artei şi religiei – în sfera culturii în general – este o confruntare dramatică, tensională cu misterul." Alexandru Tănase, *op. cit.*, p. 26.
"Nucleul princeps al filosofiei lui Blaga, din care provin celelalte concepte, enunţuri, raţionamente, este indiscutabil acesta." Ion Ianoşi, *O istorie a filosofiei româneşti – în relaţia ei cu literatura –*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1996, p. 245.

139 Termenul *mister* provine din rădăcina indoeuropeană **mu* (a scoate sunete cu gura închisă, a face un sunet surd). În greacă, *my* este o onomatopee pentru geamăt, murmur, iar verbul *myo* înseamnă a închide, a ţine închis (gura, ochii). Din el derivă termenii *myein* (a iniţia în mistere), *mystes* (iniţiat), *mysticos* (privitor la mistere) şi *mystirion* (mister, lucru secret, ceremonie secretă). Cf. X. Delamarre, *Le vocabulaire indo-européen. Lexique étymologique thématique*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1984, p. 229, şi Émile Boisacq, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque étudiée dans ses raports avec les autres langues indo-européennes*, Paris, Klincksieck, 1923, s.v. *myo*, p. 654.

legată de figuri "chtoniene", subterane, binevoitoare dar periculoase, adorate dar temute.

Misterul desemnează prin urmare existenţa sub specia totului, din care, din păcate, fiinţa umană a fost exilată. Conceptele de Mare Anonim şi de censură transcendentă impusă oamenilor sunt raţionalizări metafizice (în egală măsură mitologice şi filosofice) prin care filosoful exprimă sentimentul de excludere din Marele Tot resimţit din momentul în care a ieşit din fuziunea cu mama. Omul (sau orice altă fiinţă individuată), speculează Blaga, nu are acces la cunoaşterea completă şi simultană a întregului, care îi rămâne inaccesibil ca atare. Asemeni conceptului de *infinit actual* din matematicile moderne, ideea de mister surprinde existenţa sub aspectul de obiect infinit şi inepuizabil al cunoaşterii. Prin intermediul ei, Blaga descrie necunoscutul ca pe obiectul suprem al cunoaşterii metafizice, aliniindu-se poziţiei epistemologice practicate de istoria religiilor şi de filosofia timpului său[140].

Conceptul de mister are atât un aspect ontologic, cât şi unul gnoseologic. Pe de o parte, misterul desemnează un referent ontologic: existenţa ca tot. În cadrul misterului existenţial, Blaga distinge două grade de consistenţă ontică: misterul existenţial central (pe care îl va defini ca Marele Anonim) şi misterele existenţiale derivate (care alcătuiesc universul generat de Marele Anonim, cel al diferenţialelor divine). Misterul central se apără împotriva oricărei "eventuale cunoaşteri umane individuate", fiind complet inaccesibil omului. Misterele derivate "nu se *apără* direct ele înseşi de a fi cunoscute; ele se apără *indirect*, prin intermediul «Centrului», care le *apără*"[141]; misterele derivate sunt obiectele lumii "diferenţiate", privite însă sub specia Marelui Tot. Relaţia dintre misterul central şi misterele aflate sub umbrela acestuia pare a fi fost construită simpatetic de Blaga pe modelul relaţiei pe care o întreţine, în

[140] Spre exemplu, Herbert Spencer, în *Principiile prime*, afirma că, "deşi diametral opuse prin dogmele lor, religiile recunosc, în mod tacit, că lumea, cu tot ceea ce conţine şi cu tot ceea ce o înconjoară, este un mister ce îşi aşteaptă dezlegarea", iar Max Müller, în *Introducere la ştiinţa religiilor*, vedea în religii "un efort de a înţelege neînţelesul, de a exprima inexprimabilul, o aspiraţie către infinit". Apud Émile Durkheim, *Formele elementare ale vieţii religioase*, Traducere: Magda Jeanrenaud şi Silviu Lupescu, Iaşi, Polirom, 1995, p. 34-35.

[141] *Censura transcendentă*, p. 452.

psihicul său, materialul magic refulat cu imaginile conştiente derivate din acesta. Obiectele paradisiace din orizontul conştient al scriitorului devin misterioase atunci când în ele se deschide un canal sinestezic ce le conectează la fondul magic.

De cealaltă parte, conceptul de mister are o componentă gnoseologică, el netrimiţând doar la un referent existenţial, ci şi la modul în care acest referent îi apare subiectului cunoscător. Într-un paralelism instructiv, se poate urmări cum demersul "criticist" al lui Blaga urmează îndeaproape analiza neokantiană pe care Ernst Cassirer o face gândirii mitice. Filosoful român ţine să facă distincţia între conceptul kantian de "lucru în sine" şi cel de mister, atrăgând atenţia că primul este de natură "realistă", desemnează un *numen*, în timp ce al doilea este de natură fenomenologică, desemnează imaginea acestui *numen* în conştiinţa subiectului, "ca factor implicit şi imanent al existenţei conştiente specific umană, ca un fel de apriori al tuturor funcţiilor apriori şi aposteriori, proprii conştiinţei umane, depline, ca atare"[142]. Privit din perspectiva întregului, orice obiect intră în criză, se *despică* în două, într-o parte vizibilă, finită, direct accesibilă subiectului (*fanicul*), şi o parte ascunsă, sugerată, ce trimite la infinitul existenţei, inaccesibil ca atare subiectului (*cripticul*)[143]. Operaţia cognitivă

---

142 *Despre gândirea magică*, p. 272. Aceasta este premisa kantiană pe care îşi construieşte şi Ernst Cassirer propria cercetare asupra conştiinţei mitice: "Una dintre ideile primordiale şi esenţiale ale filosofiei critice este aceea că obiectele nu sunt «date» conştiinţei într-o formă finită şi pietrificată, în nuditatea propriului lor în-sine, că, dimpotrivă, relaţia dintre reprezentare şi obiect presupune un act spontan şi autonom al conştiinţei. Obiectul nu subzistă dinaintea unităţii sintetice şi în afara acesteia: dimpotrivă, doar aceasta îl constituie ca obiect; el nu este o formă preexistentă care nu ar face decât să se impună şi să se imprime în conştiinţă, ci este produsul unei puneri în formă care are loc prin medierea esenţială a conştiinţei şi în virtutea condiţiilor intuiţiei şi ale gândirii pure." *La philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, Traduction de l'allemand et index par Jean Lacoste, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 49.

143 Deşi insistă în a marca diferenţele dintre propria sa teorie şi cea a lui Cassirer, Blaga este în fond dependent de analizele acestuia (ca de altfel de ale multor altor filosofi şi teoreticeni ai culturii). El nu creează concepte noi, ci dă doar nume noi unor concepte pe care le preia gata analizate, deviindu-le sensul pentru a le încadra în sistemul propriu. Astfel, teoria misterului reia de fapt demonstraţia lui Cassirer asupra intranzitivităţii limbajului mitic: "Suntem obişnuiţi să considerăm aceste conţinuturi [ale conştiinţei mitice] drept «simbolice», căutând în spatele lor un sens secund, care ar rămâne ascuns şi la care ar face trimitere în mod indirect. Mitul devine astfel un mister: adevărata sa semnificaţie şi profunzime nu s-ar afla în ceea ce el revelă prin propriile sale figuri, ci în ceea ce ocultează. Conştiinţa mitică ar semăna în acest caz cu o scriitură cifrată pe care nu o poate citi decât acela care îi posedă cheia, adică acela pentru care conţinuturile ei specifice nu sunt în fond decât conţinuturi convenţionale pentru «altceva» care nu le este imanent." *Op. cit.*, p. 59. Intraductibilitatea raţională a misterului îi conduce pe amândoi filosofii la concluzia autonomiei limbajului magic-mitic; dar Cassirer îl va analiza în termeni de cunoaştere pozitivă, în timp ce Blaga, distribuind gândirea mitică cunoaşterii paradisiace, o va analiza

de proiecţie a obiectului în orizontul Marelui Tot este numită de Blaga "deschidere a unui mister". Orice obiect paradisiac este un mister latent care, adus în "stare de criză", se transformă într-un mister deschis[144].

Marele Tot, precum şi obiectele finite expuse pe fundalul Marelui Tot, apar ca mister(e) doar unui subiect individuat, nu însă şi Marelui Tot însuşi. Marele Anonim are o cunoaştere pozitivă de sine, îşi este perfect transparent sieşi, cunoaşterea sa este veridică în raport cu obiectul ei[145]. În cazul creaturilor, în schimb, principiul veracităţii cunoaşterii nu mai funcţionează din cauza censurii transcendente, măsură prin care Marele Anonim se protejează de curiozitatea subiecţilor individuaţi.

Această construcţie metafizică oglindeşte configuraţia psihică a autorului ei. Imaginea cosmologică a unui mister ontologic central, care se apără printr-o censură cognitivă, este o ipostaziere a reprezentării intuitive pe care Blaga o are despre propriul său spaţiu mental. În centrul (sau la baza) acestuia se află sinele originar al copilului, echivalat unui fond magic, ce nu mai poate fi accesat de către eul conştient din momentul în care acesta s-a dezintegrat din întreg şi s-a autonomizat. Interdicţiile impuse dorinţei de regresie sunt conceptualizate de Blaga ca nişte inhibiţii stilistice înrădăcinate adânc în inconştientul uman.

Refularea nu a avut însă suficientă energie pentru a stinge puterea de fascinaţie exercitată de fondul magic. Blaga resimte în mod constant gravitaţia ocultă a unui *numinosum* invizibil, care îi învăluie gândurile într-un "orizont al misterului". Dorinţa de a revela misterul, ca atitudine umană fundamentală, tematizează filosofic încercările omului matur de a

---

pe cea magică în termeni de cunoaştere negativă.

144 *Cunoaşterea luciferică*, p. 320-321. A se compara cu acelaşi Cassirer: "Mitul presupune şi el o «criză» de acest gen: nici el nu apare decât dacă în totul conştiinţei se operează un divorţ care introduce în intuiţia totalităţii lumii o anumită diviziune şi efectuează o descompunere a acestui tot în diferite straturi de semnificaţii." *Op. cit.*, p. 96.

145 "Marelui Anonim însuşi i-am atribuit, într-un chip pentru noi de neconceput, «cunoaşterea absolută şi nelimitată». [...] Cunoaşterea absolută, adecvată şi nelimitată, nici nu disimulează obiectul, nici nu se integrează în el ca «mister». Marele Anonim e în posesiunea pozitivă a misterelor, căci numai el poate fi nezguduit centru şi censor originar al oricărei alte cunoaşteri." *Censura transcendentă*, p. 541-542.

reintra în rezonanţă cu nucleul magic ascuns în zonele de penumbră din sine. Generalizând experienţa personală, Blaga omologhează apetitul misterului şi capacitatea de relaţionare la necunoscut drept un comportament specific uman. Omul se caracterizează prin două "moduri existenţiale" diferite: o existenţă în orizontul lumii concrete, sensibile, al cărei scop este autoconservarea, şi o existenţă în orizontul misterului, al întregului metafizic, al cărei scop este autorevelaţia. Apariţia celui de-al doilea mod constituie o "mutaţiune" în ordinea naturii, prin care omul iese din rândul animalelor şi devine singura fiinţă individuată care aspiră la revelaţia întregului[146].

"Amfibismul conştiinţei umane" definit de Blaga vizează două moduri psihologice ce ar putea fi descrise, în termenii lui Jung, drept existenţă în planul conştiinţei, al cărei centru este eul, respectiv drept existenţă în planul totalităţii psihice, al cărei centru, supraordonat eului, este sinele. La fel cu psihiatrul elveţian, filosoful român simte nevoia să aşeze eul conştient pe fundalul mult mai larg al unui sine inconştient[147]. Conştiinţa specific umană este "conştiinţa care vede şi se vede pe fundalul misterului", iar "orizontul misterului ţine de definiţia conştiinţei umane ca atare". În psihologia lui Blaga, misterul joacă acelaşi rol ca inconştientul în psihologia analitică, şi anume acela de rezervor inepuizabil de imagini şi intuiţii, de canal de comunicare cu natura şi universul. Mutaţia ontologică reprezentată de deschiderea omului spre misterul cosmic, pe care filosoful o teoretizează în sistemul său, corespunde procesului de (re)deschidere a eului spre totalitatea sinelui, din experienţa sa intimă.

Cum însă întoarcerea la sinele originar este împiedicată de un sistem de inhibiţii, scriitorul are senzaţia că demersurile sale cognitive nu pot fi finalizate în termeni pozitivi. Din cauza aceasta, misterul, ca simbol al fondului magic, nu poate fi surprins decât prin atribute

146 *Despre gândirea magică*, p. 267.

147 "Misterul este orizontul omniprezent şi permanent al modului specific de a «exista» al omului". *Artă şi valoare*, p. 504. O bună analiză a raporturilor dintre psihologia stilistică a lui Blaga şi psihologia abisală a lui Jung, în Vasile Dem. Zamfirescu, *Între logica inimii şi logica minţii. Încercări hermeneutice*, Bucureşti, Cartea

apofatice, precum ireductibilitatea, incognoscibilitatea sau iraţionalitatea. Aşa cum, pentru psihanaliză, inconştientul premerge conştiinţei, ca un sol din care aceasta emerge, la fel orizontul misterului este un fundal pentru operaţiile gândirii logice. El este un dat anterior conştiinţei şi nu poate fi redus la aceasta. "În nici un fel orizontul misterului şi existenţa în acest orizont nu sunt susceptibile să fie deduse din experienţa în lumea dată. Orizontul misterului şi actele, la care el ne obligă, nu sunt un rezultat logic al gândirii omeneşti."[148] Obiectele misterioase au în raport cu obiectele cunoscute aceeaşi autonomie, preeminenţă şi inevitabilitate ca nişte materiale inconştiente care izbucnesc în conştiinţă.

Ireductibilitatea face ca, în fondul lor ultim, misterele să fie incognoscibile, în ciuda tuturor variaţiilor la care pot fi supuse. Ieşind din direcţia epistemologică pozitivistă a lui Auguste Comte, Blaga nu îşi propune să lumineze sau să reducă necunoscutul, ci încearcă să-l fixeze într-o categorie de sine stătătoare. Printr-o analiză critică, el ridică termenul de mister, "susceptibil de un multiplu sens, lăsat să plutească într-un haotic vag", "permanent izvor de confuzii şi insurmontabile piedici pentru gândirea filosofică"[149], la rangul de noţiune operativă. Misterul este văzut ca obiect al reflecţiei, şi nu ca rest nedorit al acesteia. În acest demers, Blaga are orgoliul deschizătorului de drumuri[150], deşi el se încadrează de fapt în curentul mai larg al unei revoluţii cognitive specifice secolului nostru. Émile Meyerson, spre exemplu, afirmase deja că "realitatea nu este explicabilă integral, că există în ea ceva care

---

Românească, 1985, cap. "Filosofia culturii şi psihanaliză la Lucian Blaga".

148 *Despre gândirea magică*, p. 267-268.

149 *Cunoaşterea luciferică*, p. 331.

150 "«Misterul» a fost pentru diverşii gânditori sau un obiectiv de înlăturare imediată, sau o simplă prezenţă liminară cunoaşterii. Când gânditorii nu s-au mărginit să constate doar prezenţa misterului, ei au încercat întotdeauna să-l înlăture. Această atitudine echivalează aproape cu o fobie faţă de mister. Într-o asemenea situaţie nu putem cere sfatul filosofiei consacrate, cu privire la temele aduse aici în dezbatere. Noutatea punctului nostru de vedere consistă, credem, în faptul că nu năzuim nici la înlăturarea misterului, şi nici numai la constatarea prezenţei sale liminare. Noi filosofăm sub *specia misterului* ca atare. «Misterul» e pentru noi suprem unghi de vedere. Circumscriind variantele ideii de mister, ne-am dat dintru început seama că suntem de fapt în posesia unui punct de vedere filosofic inedit, cu posibilităţi de a da roade nu numai în epistemologie, ci şi în metafizică". *Censura transcendentă*, p. 496.

rezistă acestei penetrări”[151], anunţând apariţia unor noi epistemologii capabile să includă axioma incognoscibilităţii. Astfel, în deceniul al patrulea, “metoda dogmatică” blagiană este contemporană cu logicile non-aristotelice ale lui Alfred Korzybski, O. L. Reiser, Paulette Février, cu ontologia negativă a lui Jean Wahl, cu dialectica negativă a lui Theodor Adorno, cu logica dinamică a contradictoriului a lui Stéphane Lupasco şi cu ”filosofia lui NU” a lui Gaston Bachelard[152].

O altă trăsătură agnostică a misterului este iraţionalitatea. Chiar dacă unele mistere derivate pot fi, la limită, reduse la un conţinut raţional, fondul însuşi al misterului este de natură iraţională. Mai mult, iraţionalul este condiţia misterului existenţial şi are un un statut ontologic, în timp ce raţionalul este condiţia doar a subiectului cunoscător şi are un caracter stilistic. Conţinuturile iraţionale nu pot fi traduse prin operaţii cognitive în conţinuturi raţionale, axiomă pe care Blaga o numeşte *principiul inconvertibilităţii iraţionalului*. “Iraţionalul poate fi redus la alt iraţional, dar nu poate fi pulverizat sau dezagregat în «raţionalităţi». [...] Ceea ce înseamnă că «misterul», supus operaţiilor de convertire ale cunoaşterii înţelegătoare, nu se desghioacă de iraţionalitate, ci se deplasează cel mult spre alte iraţionalităţi.”[153] Raţionalitatea existenţei este un “simplu postulat subiectiv”, raţionalul caracterizând operaţiile gândirii şi nu conţinuturile cărora le sunt aplicate aceste operaţii[154].

Modul raţional este o coordonată stilistică, prin care cunoaşterea umană este deturnată

---

151 Émile Meyerson, *La déduction rélativiste*, Payot, p. 26, citat de Henri Bremond, *La poésie pure*, Paris, Grasset, 1937, p. 139-140, care defineşte pornind de aici ideea de *inefabil* drept obiect ireductibil al poeziei.

152 Gaston Bachelard, spre exemplu, încearcă să aşeze bazele unui “supraraționalism“, sau “raţionalism deschis” (vezi “raţionalismul ec-static” blagian), capabil să pună “o întrebare teoretică *precisă* privind un fenomen *total necunoscut*”, unde “acest *necunoscut precis* este tocmai inversul *iraţionalului vag*” (vezi conceptul blagian de “deschidere a unui mister”). *Dialectica spiritului ştiinţific modern*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986, vol. I, p. 296-297 sqq.

153 *Censura transcendentă*, p. 498-499.

154 “Noi nu vorbim despre modurile raţionării, care sunt desigur raţionale, ci despre poziţiile cunoaşterii înţelegătoare, despre conţinuturile ei ca atare, susceptibile desigur de a fi raţional raportate la ele înseşi sau între ele. Aceste «conţinuturi» sunt totdeauna iraţionale.” Discutând într-o notă judecăţile analitice kantiene, Blaga observă în continuare: “Raţionalul acestor judecăţi consistă în raportarea a două iraţionale. «Iraţionalul» e întotdeauna într-un chip oarecare prezent în conţinuturile cognitive raportate «raţional» unul la celălalt.”

din încercarea de a cunoaşte misterul. Pornind de la postulatul censurii transcendente instituite de fondul anonim, Blaga ajunge la concluzia că "raţionalitatea nu e un punct de contact între om şi Marele Anonim, ci mai curând un izolator. Sau mai precis: raţionalitatea e o structură imprimată cunoaşterii individuate în ordinea censurii transcendente"[155]. Filosoful român îşi pune în contrast teoria cu toate metafizicile occidentale, de la Platon şi Aristotel până la Hegel şi Hartmann, care au presupus "raţionalitatea" principiului ultim al existenţei şi, prin urmare, cognoscibilitatea lui de către raţiunea umană. În fapt, Blaga nu face decât să se încadreze în curentul iraţionalist care, începând cu romanticii, prin Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, până în prima jumătate a secolului nostru, au considerat esenţa ultimă a lumii ca fiind de natură extraraţională, inconştientă, volitivă, intuitivă, vitalistă etc.

Motivele personale care l-au făcut să adere la această opţiune metafizică ţin de raportul pe care conştiinţa scriitorului îl întreţine cu inconştientul său magic. Axioma iraţionalităţii misterului transcrie intuiţia că, în esenţa lor, conţinuturile analitice ale eului individuat sunt incompatibile cu conţinuturile sincretice ale sinelui infantil. Reprezentările aglutinante ale copilului nu pot fi reduse sau descompuse în unităţi logice. Pornind de la propriul *insight* asupra incapacităţii operaţiilor intelectuale de a pătrunde la materialul infantil, Blaga critică axiomele antropologilor privind prelogicitatea mentalităţii primitive[156]. "În definitiv

---

Cunoaşterea luciferică, p. 427.

155 *Censura transcendentă*, p. 500. Raţionamentul se bazează pe un silogism rulat pe premisele sistemului: "Dacă fondul misterelor existenţiale ar fi «raţional», atunci Marele Anonim n-ar fi acordat cunoaşterii individuate modul «raţional». Cum însă Marele Anonim a îngăduit cunoaşterii individuate raţionalitatea, aceasta înseamnă că misterele existenţiale sunt departe de a avea o structură raţională".

156 Lévy-Bruhl descrie reprezentările colective primitive prin conceptul de participare mistică, care se opune logicii aristotelice a terţului exclus: "Gândirea logică se caracterizează prin faptul că cere un răspuns problemelor [dihotomice]. Ea nu poate să admită simultan două alternative care par să se excludă una pe cealaltă. Mentalitatea prelogică se caracterizează, dimpotrivă, prin ignorarea acestei necesităţi. Mistică în esenţă, ea nu are nici o dificultate în a-şi reprezenta şi a simţi, ca efect al participării, identitatea unului şi a multiplului, a individului şi a speciei, a fiinţelor foarte diferite între ele." *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p. 148. Cassirer vede specificul gândirii mitice în legea de *concrescenţă* sau de *coincidenţă* care afectează termenii relaţionaţi: "În timp ce cunoaşterea ştiinţifică nu poate relaţiona termenii decât cu condiţia de a-i şi disjunge prin acelaşi act critic, mitul aruncă tot ceea ce atinge în aceeaşi unitate nediferenţiată. Relaţiile pe care le stabileşte sunt de asemenea natură încât membrii lor nu intră într-un raport ideal de corespondenţă biunivocă; dimpotrivă, ei sunt identici şi devin unul şi acelaşi lucru. [...] Prin aceasta, gândirea mitică se relevă a fi «concretă» în sens strict: tot

primitivul nu gândeşte nici după altă logică decât civilizatul, nici după o prelogică embrionară, dar în gândirea lui intervine necurmat, la fiecare pas, ideea magicului [...] Mintea primitivului este articulată de aceeaşi logică şi este înzestrată cu aproximativ aceleaşi funcţii categoriale, ca şi mintea civilizatului, dar primitivul operează materialmente incomparabil mai frecvent decât civilizatul cu conceptul iraţional în sine al puterii sau al substanţei magice."[157] Atunci când îl disculpă pe omul "primitiv" de "o pretinsă pocire funcţională a gândire", Blaga îl apără pe copilul din el, fuzionat magic cu mama şi cu lumea.

Fascinaţia fondului infantil, în voia căreia scriitorului se lasă cu un sentiment vertiginos şi delicios al pericolului, dar şi cu liniştea regăsirii securităţii letale în care nu trebuie să lupţi pentru existenţă deoarece eşti *altcineva*, este mesajul pe care îl vehiculează arta poetică ce deschide opera lui Blaga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Asemeni unei chei puse la portativ, poemul indică tonul fundamental pe care se acordează inspiraţia poetului. În opoziţie cu semenii săi, care trăiesc în lumina lucidităţii, ce "sugrumă vraja nepătrunsului ascuns / în adâncimi de întuneric", Blaga optează pentru penumbra inconştientului, ce protejează neînţelesurile şi misterul. Poetul intuieşte că se poate bucura de "corola de minuni a lumii" numai în măsura în care, printr-o scădere a nivelului mental, a pragului inhibiţiilor eului, regăseşte capacitatea copilului de participare mistică la univers.

Reconstituirea structurilor sinelui infantil presupune abandonarea categoriilor intelectului. Acesta salt în afara sferei eului individuat este numit de filosof *ecstazie intelectuală*: "Ecstatic nu înseamnă aici decât ec-static, stare în afară de sine, evadarea centrului în afară de cerc"[158]. Intelectul poate funcţiona enstatic, atunci când se apleacă

---

ceea ce cuprinde ea suferă o concreţie specifică, o aglomerare în dezvoltare (*con-crescere*). Cunoaşterea ştiinţifică se străduieşte să *concludă* elementele distincte, în timp ce intuiţia mitică face, în ultimă analiză, să *coincidă* ceea ce relaţionează." *Op. cit.*, p. 88.

157 *Despre gândirea magică*, p. 287-288, respectiv 289. În *Eonul dogmatic*, p. 255-257, trecând în revistă, critic, teoriile lui Lévy-Bruhl şi ale lui Cassirer, Blaga dezvoltă ideea că nu operaţiile gândirii primitive sunt prelogice sau iraţionale, ci conceptele-imagini cu care operează aceasta.

158 *Eonul dogmatic*, p. 266.

asupra conţinuturilor logice ale conştiinţei, sau ecstatic, atunci cînd se întoarce spre conţinuturile iraţionale ale sinelui. Blaga descrie, la modul acoperit, puterea de atracţie pe care o exercită asupra sa fondul magic atunci când afirmă că impulsul de descentrare a eului nu este imanent acestuia, ci vine dinspre un focar exterior. "Îndemnul covârşitor" la ecstazie, resimţit ca o revelaţie, traduce sentimentul invaziei conştiinţei de către un mesaj venind din zona sinelui infantil. Pentru a asimila acest mesaj "transcendent", intelectul trebuie să iasă "din încheieturile sale funcţionale", "să accepte uneori rezultate care înseamnă ieşirea din sine a raţiunii"[159].

Cum omul cunoaşte lumea prin intermediul imaginilor pe care şi le face despre ea, Blaga este condus în mod necesar la formularea celebrei teorii a celor două forme de cunoaştere, cea paradisiacă şi cea luciferică. Utilizând categoriile logice ale eului individuat, cunoaşterea paradisiacă decupează universul în obiecte finite şi inteligibile; făcând apel la categoriile sincretice ale sinelui, cunoaşterea luciferică vede în fiecare obiect o metonimie a întregului. Corelarea aspectului fanic cu aspectul criptic, a obiectului particular cu misterul total corespunde cuplajului psihic între o imagine conştientă şi imaginea inconştientă evocată de ea din marele fond magic. Impuls cognitiv care priveşte ecstatic spre obiectele aglutinate ale sinelui infantil, cunoaşterea luciferică are ca obiect misterul deschis.[160]

Având în vedere principiul inconvertibilităţii iraţionalului, scopul cunoaşterii luciferice nu este de a reduce misterele, ci de a le varia în intensitate, prin diferite transformări logice. Blaga distinge trei tipuri de variaţie calitativă: atenuarea, ce corespunde *plus-cunoaşterii*, permanentizarea, ce corespunde *zero-cunoaşterii*, şi potenţarea, corespunzând *minus-cunoaşterii*.[161] Primele două procese ţin de enstazia intelectuală, deoarece tind la diminuarea

---

159 Motiv pentru care Blaga tratează poziţia intelectualismului ecstatic şi drept "raţionalism ecstatic". *Censura transcendentă*, p. 429.

160 *Cunoaşterea luciferică*, p. 316, 321.

161 Vezi cap. *Varierea calitativă a misterelor*, în *ibidem*, p. 324-331.

sau fixarea misterului, în timp ce ultimul ţine de ecstazia intelectuală, deoarece îşi propune amplificarea misterului. Combinând aceşti trei vectori ("direcţii") cu un sistem psihologic tripartit (sensibilitate, imaginaţie, intelect), Blaga schiţează o întreagă topografie a misterelor, în funcţie de direcţia în care are loc transcenderea de la fanicul la cripticul obiectului.[162] Mai mult decât o planisferă a misterului cosmologic, filosoful întocmeşte o hartă a propriului psihism şi a posibilităţilor de a circula ("transcende") dintr-o zonă într-alta a sufletului.[163]

Minus-cunoaşterea specifică intelectului ecstatic este o operaţie cognitivă regresivă (dacă atribuim intuiţia Totului vîrstei infantile), al cărei scop ultim este integrarea în *misterul radicalizat* şi atotputernic, ca simbol al obiectului total alcătuit de copil, mamă şi univers. În cadrul *imensei apologii a misterului existenţial* care este cunoaşterea luciferică, nu sunt posibile decât două mari atitudini: *cunoaşterea pozitiv*, care urmăreşte convertirea necunoscutului în cunoscut, şi *cunoaşterea negativ*, care îşi propune instalarea în misterul ca atare[164]. Asemeni unei lumini albe, cunoştinţele pozitive voalează filmul misterului existenţial; pentru a developa acest film, poetul are nevoie de o lumină nocturnă, de o lumină neagră, care să nu destructureze obiectul, să nu-i impună structurile subiectului cunoscător, să nu "ucidă tainele" sinelui magic, ci să-i îmbogăţească "întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister".

Este uşor de urmărit felul în care Blaga îşi dezvoltă şi îşi instrumentează *insight*-ul personal privind posibilitatea unei cunoaşteri simpatetice a necunoscutului utilizând şi reinterpretând lecturile sale filosofice. Tema cunoaşterii negative a fost deschisă şi elaborată

---

162 Vezi cap. *Variantele transcendenţei şi topografia misterelor*, în *ibidem,* p. 403-409.

163 Blaga este de altfel pe deplin conştient de caracterul "formal" al sistematizării sale: "S-a remarcat desigur că în analizele noastre n-am ţinut seama de împrejurarea că varierile calitative, pe care cunoaşterea luciferică le imprimă misterelor deschise de ea, corespund sau nu unei «realităţi». Voind să stabilim sensul intim al acestor variaţii, ne-am simţit datori să facem abstracţie de «adevărul» sau «falsitatea» teoriilor. Pentru sensul varierilor calitative, chestiunea aceasta n-are vreo deosebită importanţă. Sensul varierilor e acelaşi, fie că unele teorii elaborate de cunoaşterea luciferică corespund unei «realităţi în sine», fie că ele sunt eronate, fie că toate ar fi simple jocuri fictive ale minţii omeneşti". *Cunoaşterea luciferică*, p. 408. Ceea ce urmăreşte în fond Blaga este a deduce un model invariant, care să se aplice în egală măsură la psihologia misterului şi la ontologia misterului.

de Platon[165] şi de neoplatonici[166], pentru a fi preluată de părinţi ai bisericii, precum Irineu, Clement din Alexandria şi Grigorie de Nisa. Pseudo Dionisie Areopagitul distinge două modalităţi de cunoaştere a lui Dumnezeu: o cale afirmativă, descendentă (*catafatică*), care, pornind de la fiinţa divină, investighează atributele pozitive care derivă din aceasta, şi o cale negativă, ascendentă (*apofatică*), care, pornind de la atributele cele mai depărtate de fiinţa divină, urcă spre esenţa acesteia prin negarea şi depăşirea succesivă a acestor atribute[167]. Cunoaşterea pozitivă, catafatică, definită de Blaga, reprezintă cunoaşterea care se îndepărtează de misterul infantil, încercând să-i reducă iraţionalitatea; cunoaşterea negativă, apofatică, se redeschide spre fondul magic, încercând să-l redea ca atare.

"Punctul arhimedic" al cunoaşterii negative este *ideea de* mister, unica idee capabilă să transceandă orizontul conştiinţei individuate şi să pătrundă în orizontul sinelui inconştient. Întorcându-se dinspre referentul ontologic desemnat de mister (întregul cosmic) spre semnul acestui referent (*noţiunea* de mister), Blaga face o critică (în sens kantian) a cunoaşterii luciferice, arătând că aceasta nu poate aprehenda absolutul decât prin idei-negativ. Toate cunoştinţele pozitive despre misterul existenţial sunt deformate stilistic de către censura transcendentă, care se manifestă prin categoriile abisale sădite genetic în inconştientul

---

164 *Cunoaşterea luciferică*, p. 453.

165 În *Parmenide*, 141e şi 142a, Platon defineşte Unul negându-i succesiv toate însuşirile ce îi sunt atribuite: "Prin urmare, nu încape pentru el nici nume, nici cuvânt, nici vreo ştiinţă, senzaţie sau opinie. - Nu, evident. -El, aşadar, nu admite denumire, nu este rostit, nici gândit, nici cunoscut şi nimic din tot ce fiinţează nu e în măsură să-l resimtă." Platon, *Opere*, vol. VI, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1989, p. 104-105.

166 Plotin la rândul lui simte nevoia să utilizeze negaţia pentru a sugera condiţia supracategorială a Unului: "Dacă îi adăugăm un atribut, oricare ar fi acesta, esenţialitatea, înţelepciunea sau frumuseţea, îi retragem prin această adăugire caracteristica de Bun. Să retragem prin urmare totul, să nu afirmăm nimic despre el, să nu comitem greşeala de a spune: el este cutare lucru; să lăsăm doar cuvântul *este*, şi să nu depunem mărturie pentru atribute pe care nu le are. [...] Să nu-i atribuim nimic inferior şi de mai jos decât el; el este superior tuturor acestor atribute, fiindcă este autorul lor". Plotin, *Ennéades*, V, 5, 13, Texte traduit par Émile Bréhier, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1931, p. 106

167 "Negaţiile trebuiesc slăvite, după cum socot, în chip contrar afirmaţiilor. Într-adevăr, pe acestea le-am afirmat începând cu cele dintâi şi coborându-ne la cele din urmă, trecând prin cele de la mijloc; pe când aici noi negăm toate, urcându-ne de la cele din urmă spre cele dintâi, ca să cunoaştem într-un mod neacoperit acea necunoaştere acoperită de toate cele cunoscute în toate cele existente şi ca să vedem acel întuneric supranatural ascuns de toată lumina aflătoare în cele existente." Dionisie pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine* şi *Teologia mistică*, Traducere de Cicerone Iordăchescu şi Theofil Simenschy, Iaşi, Institutul European, 1993, p.

uman[168]. Nu este greu de observat că, aşa cum misterul existenţial este o proiecţie cosmică a sinelui infantil, la fel censura transcendentă este o ipostaziere a interdicţiilor de regresie la fondul magic. Aceste bariere structurale ce separă eul de sine, respectiv omul de Marele Anonim, pot fi depăşite doar de idei negative, ce ies ec-static din configuraţia eului individuat şi surprind simpatetic configuraţia totalizantă a sinelui.

Ideea de mister, scrie Blaga, "acoperă «obiectul total», dar îl acoperă aşa cum în tehnica plastică «negativul», clişeu sau mulaj, îşi acoperă «obiectul»". Termenul "mister" nu-şi dezvăluie pozitiv referentul, ci îl redă exact în trăsătura sa esenţială, cea de incognoscibilitate. El "sparge sau mai bine zis «trece» frontul censurii transcendente", dar o face asimilând şi exprimând ideea însăşi de censură, prin prisma căreia Marele Anonim apare ca un mister tuturor subiecţilor cunoscători. Spre deosebire de ceilalţi practicanţi ai cunoaşterii apofatice, Platon, Plotin, Pseudo Dionisie Areopagitul, care desemnau totuşi absolutul printr-un termen pozitiv, Unul, Binele, Fiinţa, Dumnezeu, Blaga îl desemnează prin termenul cel mai apropriat, unicul posibil, care surprinde în mod pozitiv însăşi negativitatea. De aceea, ideea de mister este mai mult decât o simplă categorie filosofică, ea "circumscrie orizontul epistemologic al unui întreg mod de cunoaştere şi anume al modului luciferic"[169], prin care subiectul se instalează empatetic în necunoscut.

Ideea magică

150.

168 "Tenebrozitatea [scrie filosoful dezvăluind aproape involuntar extrapolarea pe care o face de la cenzura psihologică la cea metafizică], proprie acestor categorii stilistice, ne-a făcut să le căutăm rădăcinile adânc în inconştientul uman." *Despre gândirea magică*, p. 271.

169 În capitolul *Integrarea în mister*, din care provin aceste citate, Blaga arată că trăsăturile privilegiate ale ideii de mister sunt următoarele: 1. implică o transcendere; 2. este o idee-negativ; 3. alcătuieşte orizontul unui întreg mod de cunoaştere; 4. este un element constitutiv în definiţia censurii transcendente. *Censura transcendentă*, p.

Misterul este ideea cea mai adecvată pe care o putem formula despre "obiectul total", deoarece "exprimă conştiinţa unei lipse în obiectul cunoaşterii, a unei *lipse esenţiale*, pe care o putem substitui unei *prezenţe accidentale*". El este *pattern*-ul tuturor ideilor-negativ care, punând în criză obiectele cunoaşterii, trimit de la aspectul fenomenal al acestora la o esenţă unică incognoscibilă. Pe acest tipar sunt modelate o clasă întreagă de reprezentări negative, ce se constituie într-un domeniu aparte al cunoaşterii umane, şi anume reprezentările magice. Aşa cum ideea de mister aşază obiectele în orizontul Totului, la fel ideile magice integrează fenomenele empirice în toturi parţiale, în "unităţi magice". Magia este o prelungire a misterului, sau, în cuvintele lui Blaga, "în ideea magicului prinde consistenţă, ca într-un apendice lucid al său, însuşi misterul ca atare"[170], deoarece ea nu reuşeşte şi nici nu îşi propune să convertească necunoscutul, ci îl desemnează ca atare.

Filiaţia stabilită de Blaga între mister şi ideea magică a fost pusă în lumină de George Gană: "În forma lui primară sentimentul misterului cosmic se confundă cu sentimentul unor puteri nevăzute care animă lucrurile, transformă făpturile în altceva decât ceea ce ele sunt în chip obişnuit, schimbă înfăţişarea locurilor. Într-un cuvânt, cu sentimentul magicului". La fel ca în cazul misterului, scrie în continuare criticul, "elogiul magicului este, dincolo de informaţie şi de prelucrarea ei speculativă, un ecou al experienţei trăite de Blaga la vârsta dintâi"[171].

Consecvent aşadar mai degrabă cu propria intuiţie despre "totalităţile nediferenţiate" în care gândeşte copilul, decât cu teoriile antropologilor despre disfuncţiile logice ale gândirii primitive, Blaga susţine că unităţile magice sunt conţinuturi şi nu funcţii ale mentalităţii magice[172]. Unităţile magice sunt concepte-imagini care rezumă un întreg complex de

491-495.

170 *Despre gândirea magică*, p. 220.

171 George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 11, respectiv 14.

172 "Multe din categoriile şi conceptele noastre sunt în mentalitatea primitivului fără obiect. În genere, primitivul

fenomene, pe care gândirea primitivă şi le reprezintă sintetic, fără să le supună analizei. Sunt definite drept vrajă, magie, superstiţie, "procesele intermediare" prin care individul ajunge de la reprezentarea psihică a unui act de executat la realizarea lui efectivă (spre exemplu, seria de procese ce se intercalează între "ordinul dat de hipnotizor şi executarea ordinului din partea persoanei hipnotizate")[173], sau prin care se inferează o legătură cauzală între două fenomene obiective (spre exemplu, credinţa populară "Când luna are un cearcăn împrejur, este a ploaie").

"Ideea magicului, scrie filosoful, o putem investi cu funcţia unei locotenenţe cognitive: ea acoperă rezumativ, sau ţine loc unei mase întregi de multiple şi varii necunoscute." Spre deosebire de ştiinţă, care pretinde "examinarea circumspectă şi izolată a tuturor componenţilor" unui "complex empiric", magia pune "în locul acestui mare număr de varii necunoscute, un singur factor, factorul magic", scutindu-l astfel "pe primitiv şi pe ţăran de lungul şi dificilul examen factorial, pe care de altfel ei nici nu l-ar putea face"[174]. Gândirea magică şi cunoaşterea luciferică se aseamănă prin faptul că amândouă, spre deosebire de cunoaşterea paradisiacă, nu desfac complexele de fenomene în concepte, ci le transformă într-un "complex de semne ale unui mister"[175].

împarte lumea sa după alte categorii, dar judecă în conformitate cu aceleaşi legi logice ca şi noi. Mintea primitivă se deosebeşte de mintea civilizată prin elemente fundamentale de conţinut, dar nu prin funcţiunile logice. Astfel, despre o gândire sau o logică particulară a primitivului nu se poate vorbi decât metaforic, adică într-un sens impropriu". *Eonul dogmatic*, p. 260.

173 Teoria, de inspiraţie psihanalitică, conform căreia reprezentările magice îşi au originea în procesele psihologice inconştiente fusese formulată în 1925 de către Bronislaw Malinowski: "Pe scurt, o experienţă emoţională puternică, cheltuită într-o explozie pur subiectivă de imagini, cuvinte şi acte de comportament, lasă o convingere foarte adâncă asupra realităţii ei, ca şi cum ar fi fost o realizare practică şi pozitivă, ca şi cum ar fi fost făcută de către o putere revelată omului. Această putere, născută din obsesia mentală şi fiziologică, pare să ne fi venit din exterior, şi pentru omul primitiv, sau pentru mintea omului naiv şi credul din toate timpurile, descântecul spontan, ritul spontan şi credinţa spontană în eficienţa lor trebuie să apară ca o revelaţie directă de la o sursă externă şi fără îndoială impersonală." *Magie, ştiinţă şi religie*, Traducere de Nora Vasilescu, Iaşi, Editura Moldova, 1993, p. 129 sqq.

174 *Despre gândirea magică*, p. 308-309, 313, respectiv 317-318.

175 *Cunoaşterea luciferică*, p. 320. Concepţia lui Blaga converge cu (probabil chiar se inspiră din) analizele lui Lévy-Bruhl, care face distincţia între procedeul inductiv al căutării cauzelor intermediare şi secunde dintre fenomene din gândirea logică modernă şi procedeul intuitiv al stabilirii prelegăturilor mistice dintre fenomene (corespunzând factorilor totalizatori magici definiţi de Blaga) din gândirea primitivă. "Prelegăturile, care nu sunt

Asemeni ideii de mister, ideea magicului defineşte întregul prin "caracterizări negative". Riturile magice, observă Blaga, sunt iraţionale şi aniconice, ireprezentabile, fiind lipsite de figuri accesibile imaginaţiei, intelectului şi simţurilor. Prin această "deficienţă configurativă", ele nu luminează ci, dimpotrivă, contribuie "la fixarea, la consolidarea, la menţinerea orizontului misterului, ca atare". Cunoaşterea magică nu îşi propune să convertească misterul, ci doar să-l reorganizeze, încât să poate fi utilizat în însăşi calitatea de mister. Spre deosebire de ideile cunoaşterii paradisiace, ideea magică nu încearcă să traducă misterul în imagini sau concepte pozitive, ci se mulţumeşte cu o "semirelevare stereotipă" (adică ritualizată) a lui, cu o numire în negativ. Din cauza aceasta, "ideea magicului participă întrucâtva la obiectivitatea pe care între toate ideile spiritului uman o posedă numai ideea de «mister»"[176].

Împărtăşind condiţia apofatică a noţiunii de mister, ideea magică transcende realitatea empirică către cea numenală fără să fie deformată de censura ce protejează absolutul. Magicul nu poartă aşadar amprenta categoriilor abisale. Între toate formele culturii umane, el deţine un loc aparte, aşa cum cunoaşterea luciferică se opune tuturor formelor de cunoaştere paradisiacă. Blaga pune în contrast aniconismul magiei cu configuraţiile vizionare ale mitologiei, cu construcţiile abstracte ale metafizicii, cu intuiţiile concrete ale artei şi cu sistemele conceptuale ale ştiinţe. Din cauza acestei diferenţe de esenţă, magia nu este în raport de concurenţă cu celelalte "prisme de vedere" sau "scenarii explicative" ale lumii (care sunt echivalente între ele), ci se îmbină, se "îmbibă" în oricare dintre ele, ca o formă adiţională, complementară, de cunoaştere. Mitologia, religia, arta, filosofia şi chiar şi ştiinţa,

---

deloc mai lipsite de forţă decât nevoia noastră de a lega fiecare fenomen de cauzele sale, stabilesc fără nici o ezitare, în cadrul mentalităţii primitive, trecerea imediată de la cutare percepţie sensibilă la cutare putere invizibilă. Mai bine spus, nici nu este vorba de o trecere. Acest termen se aplică operaţiilor noastre discursive; el nu exprimă cu exactitate modul de acţiune al mentalităţii primitive, care seamănă mai degrabă cu o aprehensiune directă sau o intuiţie. În chiar momentul în care percepe ceea ce vine în contact cu simţurile sale, primitivul îşi şi reprezintă forţa mistică ce se manifestă în acest fel. El nu «concluzionează" de la una la alta [...]; nu este o operaţie care să se realizeze în doi timpi succesivi. Ea are loc dintr-o dată. În acest sens, prelegăturile echivalează cu nişte intuiţii." Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1922, p. 48.

176 *Despre gândirea magică*, p. 274-336.

demonstrează Blaga, sunt mai mult sau mai puţin impregnate de elemente magice[177].

Gândirea magică nu se află în reală concurenţă decât cu experienţa empirică[178]. Fiecare dintre ele este un centru autonom, între care se poartă o luptă pentru "hegemonia de perspectivă". Dar în timp ce experienţa se subordonează unui punct de vedere imanent, magicul reprezintă "un punct de vedere transcendent faţă de lucrurile văzute şi simţite". Perspectivei fragmentate a pragmatismului, gândirea magică îi opune o perspectivă integratoare, care deschide obiectele spre misterul cosmic. "Miticul şi magicul, scrie Blaga fără să distingă pentru moment în mod decisiv între mitologie şi magie, sunt tocmai mijloacele cele mai la îndemână, care îngăduie gândirii saltul mai lesnicios de la «parte» la «Tot»."[179]

Opoziţia dintre gândirea magică şi gândirea empirică, înţelese ca "puncte fundamentale de perspectivă", raţionalizează în cadrul sistemului blagian intuiţia filosofului asupra propriei configuraţii psihice. Pusă în slujba principiului realităţii, experienţa este modul de cunoaştere al unui eu enstatic, care rămâne în cadrele conştiinţei. Pusă în slujba unui principiu al plăcerii fantasmatice, magia este modul de cunoaştere al unui eu cu tendinţe ecstatice, care transcende spaţiul conştiinţei spre sinele inconştient. Blaga, omul matur, instalat în coordonatele eului său individuat, este permanent încercat de nostalgia sinelui infatil, spre care are impresia că

---

177 Se poate face o paralelă instructivă între demersul prin care Blaga identifică elemente magice în mituri, religii, sisteme filosofice (spre exemplu, în capitolul *Miticul şi magicul în filosofie*, în *Eonul dogmatic*, p. 134-144) şi teorii ştiinţifice şi demersul, mai parţial, prin care Bachelard diagnostichează elementele imaginar-sensibile drept obstacole epistemologice în formarea unei gândiri ştiinţifice abstracte. Vezi Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1975. În timp însă ce filosoful francez propune o psihanaliză a gândirii ştiinţifice prin care să fie evacuate toate proiecţiile substanţialiste şi animiste din conceptele abstracte, Blaga urmăreşte o conjuncţie a lor într-un complex epistemologic total.

178 Afirmând că magicul este o perspectivă autonomă şi autosuficientă, Blaga îl regăseşte pe Lévy-Bruhl, după care impermeabilitatea la experienţă a omului primitiv se datorează faptului că acesta percepe şi încadrează fenomenele într-un alt sistem de reprezentări colective decât omul modern. *La mentalité primitive*, Cap. "Indifférence de la mentalité primitive aux causes secondes". Bronislaw Malinowski, în schimb, susţine că, în gândirea omului primitiv, observaţiile empirice se îmbină cu reprezentările magice, primele acoperind sfera profanului, cele din urmă pe cea a sacrului. *Op. cit.*, Cap. "Stăpânirea raţională a mediului de către om".

179 *Eonul dogmatic*, p. 139. Teoria blagiană a magicului corespunde în bună măsură teoriei cassireriene a miticului. Distincţia mai fină între magic şi mitic, pe care Cassirer le tratează nediferenţiat, este introdusă de

poate regresa prin coridorul gândirii magice. Indirect, el mărturiseşte şi scopul intim al acestei reîntoarceri, atunci când identifică "finalitatea subiectivă a ideii magice" în "crearea unei lumi *prielnice* sufletului uman ca atare"[180]. Gândind magic, omul atribuie obiectelor o natură psihoidă şi, prin această proiecţie animică, se regăseşte pe sine într-un mediu însufleţit, viu şi vital, care reproduce starea de simbioză a copilului cu mama şi cu lumea[181]. Asemănătoare cu intropatia, proiecţia magică permite o regenerare interioară, o "autoinducţiune" de putere, "în sensul circumscris prin cuvintele: sufletul însufleţind obiectul se însufleţeşte"[182].

Gândirea magică este aşadar calea regală de acces la misterul central, Blaga văzând în ea "cotorul" care leagă mitul şi ştiinţa, şi toate formele de cultură în general[183]. Ridicând-o la demnitatea de "cea mai polivalentă idee a spiritului uman", scriitorul îşi recunoaşte implicit dependenţa de fondul magic, ca sursă a tuturor formelor de inspiraţie. În finalul volumului *Despre gândirea magică*, el desenează o roză a funcţiilor magicului, care acoperă marile necesităţi ale fiinţei umane, ontologice, cognitive, pragmatice, vital-sufleteşti, poetice şi religioase. Teoria conform căreia magia "îmbibă" manifestările majore ale spiritului uman (mitologia, religia, metafizica, ştiinţa şi arta) se corelează intuiţiei că marile teme şi simboluri ale creaţiei poetice, filosofice şi dramatice ale lui Blaga se alimentează din fondul magic. Consideraţiile de istorie a mentalităţilor cu care se încheie volumul pot fi citite ca o

---

Blaga abia în analizele specifice din *Despre gândirea magică*.

180 La acest punct, Blaga îl întâlneşte din nou pe Bronislaw Malinowski, care susţine că "substanţa din care sunt făcute spiritele este mai degrabă încarnarea pasiunii şi a dorinţei de viaţă, decât materia nebuloasă care-i populează visurile şi iluziile. [...] Nucleul real al animismului se găseşte în cel mai adânc fapt emoţional al naturii umane, dorinţa de viaţă". *Op. cit.*, p 78.

181 *Despre gândirea magică*, p. 335. În termeni tehnici, Blaga descrie animismul magic ca un "proces obscur de transpunere a unor legi psihologice într-un domeniu care nu mai este psihologic". *Ibidem*, p. 306.

182 *Ibidem*, p. 329. Cele două categorii morfologice definite de W. Wörringer drept *Abstracţie şi intropatie* (Bucureşti, Editura Univers, 1970) corespund în bună măsură celor două moduri psihologice blagiene care au în centru eul raţional, respectiv sinele magic.

183 Din nou asemănarea cu demersul lui E. Cassirer se impune de la sine. Filosoful neokantian susţine că "intuiţia mitică a spaţiului, a timpului şi a numărului care ia naştere astfel rămâne distinctă de ceea ce semnifică spaţiul, timpul şi numărul în gândirea teoretică şi în construcţia lumii obiectelor, şi aceasta prin nişte frontiere foarte caracteristice. Nu putem percepe aceste frontiere decât cu condiţia de a raporta diviziunile mediate pe care le întâlnim atât în gândirea mitică cât şi în gândirea cunoaşterii pure, la un fel de diviziune originară din care

confesiune mai mult sau mai puţin involuntară: "Ideea magicului, manifestându-se atât de polivalent, nu e de mirat că s-a constituit în element aşa de important al vieţii spirituale. Oricâtă critică i s-ar aduce, e aproape sigur că ideea magicului nu va putea să fie niciodată izgonită din conştiinţa umană, iar dacă va fi izgonită de aici, e sigur că ideea magicului va continua să palpite în subconştientul uman, înrâurind de acolo orientarea în cosmos şi cele mai alese simţăminte ale noastre"[184].

"Palpitând în subconştient", ideea magică hrăneşte placentar principalele concepte creatoare ale lui Blaga: mitul, sacrul, dogma şi metafora. Fiecăruia dintre acestea, filosoful îi subordonează diferite domenii ale culturii, ce alcătuiesc un arbore genealogic ale cărui rădăcini, reprezentate de magie, se implantează în mister.

Gândirea mitică este forma cea mai arhaică de cunoaştere pozitivă, colorând ("inficiind" spune autorul) toate celelalte modalităţi cognitive individuate. În ciuda primitivităţii sale, mitul se desparte esenţial de magie prin faptul că duce revelarea imaginară până la capăt, construind o *icoană* a misterului.[185] În timp ce magia este o "semirevelare stereotipă" aflată în prelungirea misterului, mitologia este o revelaţie disimulatorie care cenzurează stilistic misterul. Pe aceste baze, Blaga distinge între mituri fără motive magice, magie fără motive mitologice şi forme mixte de întrepătrundere a mitului cu magia. Cu alte cuvinte, mitul este o formă expresivă derivată din magia originară (autorul îşi ipostaziază propria ontogeneză la filogeneza culturală a umanităţii), care foloseşte iradierea fascinantă a acesteia pentru a-şi "scăpăra pretutindeni ispita inaccesibilă". Mitul profund, genuin, este inconvertibil şi autonom în raport cu alte forme de cunoaştere; "concluzia firească e că în asemenea «mituri» s-ar putea să se reflecteze transcendenţe profund disimulate de însăşi intuiţia sau viziunea noastră

acestea provin." *Op. cit.*, p. 96.

184 *Despre gândirea magică*, p. 334-337.

185 "Mitul e încercarea de a revela un mister cu mijloace de imaginaţie. Mitul converteşte misterul existenţei, dacă nu adecvat, totuşi în chip pozitiv, prin figuri care se satisfac prin ele însele". *Ibidem*, p. 219.

mitică”[186].

Din ideea magică derivă şi ideea sacrului, înţeleasă ca element central al gândirii religioase. “De fapt sacrul este la început un atribut al substanţei sau puterii magice, sau un atribut al lucrurilor sau fiinţelor purtătoare de sarcini magice. [...] Indicele sacrului am înclina să-l vedem aşadar ca un derivat diluat, eterat, sublimat al unei calităţi acordate iniţial numai magicului, putere temută şi căutată, invocată sau pusă sub interdicţie, ocolită sau admirată mai presus de orice.”[187]

Pentru a face apropierea şi apoi transferul conceptual de la magie la religie, Blaga utilizează definţia dată de Rudolf Otto sacrului ca *numinosum* şi *mysterium tremendum*[188]. În mod semnificativ, religia creştină va avea o influenţă “numinoasă” asupra autorului *Hronicului* doar atâta timp cât va fi receptată în termenii puterii magice, ca o continuare a acesteia, adică în prima copilărie. Până la 10-11 ani, îşi aminteşte memorialistul, “viaţa mea avea să fie tot mai hotărât stăpânită de un sentiment religios, sporit de cele mai necontrolate excrescenţe. Şi aceasta progresiv. Nu exagerez de loc spunând că ani de-a rândul am stăruit zilnic câteva ore, cel puţin două, în rugăciune. În închinare despuiată de orice ritual aparent.” Sentimentul religios ingenuu va dispărea o dată cu refularea raţională a fondului magic, indusă, oarecum paradoxal, de chiar tatăl preot.

Magicul va fi regăsit însă prin alţi avatari culturali, cum sunt metafora poetică şi dogma (sau antinomia transfigurată) metafizică. Metafora va fi definită ca o transpunere în artă a ideii

---

186 *Ibidem*, p. 463. Implicarea personală a autorului în aceste consideraţii de psihologie culturală se face permanent simţită: “Câte alte adânci sau înalte mituri nu stau neatins cuibărite în conştiinţa umanităţii repetându-se sub masca diversă la feluritele popoare, câte sfinte, drăceşti, obsedante mituri, care nu au putut fi transpuse pe portativele abstracţiunii, ca «sens», nici astăzi? Ele circulă, aceleaşi în esenţă, diferite prin armuri, aproape pe întreg globul, de mii de ani, scăpărându-şi pretutindeni ispita inaccesibilă. Magic zguduite, mintea şi sufletul omului se agaţă de ele ca sub porunca unei vrăji eterne”.

187 *Ibidem*, p. 333.

188 Cf. Rudolf Otto, *Sacrul. Despre elementul iraţional din ideea divinului şi despre relaţia lui cu raţionalul*, În româneşte de Ioan Milea, Cluj, Editura Dacia, 1992, şi Idem, *Despre numinos*, În româneşte de Silvia Irimia şi Ioan Milea, Cluj, Editura Dacia, 1996. Există multe puncte de contact între definiţia dată de R. Otto sacrului şi cea dată de Blaga magicului, cum sunt ideea de mister, de ireductibilitate raţională, de categorie negativă, de

magice, ca o încercare de refacere, în cadrele stilistice ale poeziei, a "legăturilor îndrăzneţe între momente şi lucruri" pe care le presupune totalizarea complexelor de fenomene în unităţi magice. În esenţă, definiţia pe care Blaga o dă metaforei depinde de ecuaţia fanic / criptic ce caracterizează cunoaşterea luciferică. "Metafora posedă anume darul de a arăta obiectul, fără a face parte din aura şi substanţa lui magică. [...] Metaforele revelatorii sunt destinate să scoată la iveală ceva *ascuns*, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui «mister» prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experienţa sensibilă şi lumea imaginară"[189]. Deşi disimulează stilistic misterul, metafora este resimţită ca un substitut şi un continuator al ideii magice, capabil să ne aşeze în orizontul misterului. Aceasta îl face pe filosof să confere metaforei demnitatea antropologică şi metafizică de garant al destinului creator al omului.

În sfârşit, ideea magică va fi prelungită şi în conceptul de antinomie transfigurată, ce încununează gnoseologia blagiană. Toate palierele cunoaşterii "înţelegătoare" (raţionale), de la cea paradisiac-ştiinţifică până la cea luciferic-metafizică sunt constrânse să utilizeze, în situaţii limită, concepte paradoxale, care nu sunt altceva decât o transpunere a magicului în categorii empirice şi logice. Pentru a surprinde şi rezuma şirul de operaţii complexe şi dificil de cunoscut ce leagă momentul de reprezentare psihică a unui act de momentul realizării lui propriu-zise, cunoaşterea empirică trebuie să facă apel la ideile magice (cu rol de "locotenenţă cognitivă") din cunoaşterea ocultă, cum sunt cele de clarviziune, hipnoză, sugestie sau telepatie[190]. Ştim din "Testamentul editorial" că Blaga plănuise la un moment dat să se aplece în mod sistematic asupra "chestiunilor foarte «problematice» şi «deochiate»" ale

analogie cosmică şi asocieri mentale etc.

189 *Geneza metaforei şi sensul culturii*, p. 353-354.

190 Discuţia fenomenelor de hipnoză şi de clarviziune, în *Despre gândirea magică*, p. 308-310, respectiv *Censura transcendentă*, p. 464-469, unde Blaga subliniază originea lor în gândirea magică, pe de o parte, şi amprenta stilistică ce desparte reprezentările oculte de ideile magice, pe de alta.

cunoaşterii oculte (parapsihologice sau metapsihologice)[191]; chiar dacă, din "spiritul rigoarei", nu a mai făcut-o, ele se vor regăsi în pasajele "fantastice" din *Luntrea lui Caron*.

Spre deosebire de formele de cunoaştere ştiinţifică şi paradisiacă, silite să recurgă la concepte paradoxale doar în situaţii limită (cum este factorul √-1 din matematici), Blaga tematizează şi conceptualizează în mod premeditat iraţionalul magic, construindu-i un echivalent în gândirea raţională: dogma, sau antinomia transfigurată. Tratată monografic în *Eonul dogmatic*, dogma va sta în centrul gnoseologiei luciferice, fiind instrumentul elaborat anume de filosof pentru a-şi deschide un drum apofatic, altul decât cel magic, către misterul ultim.

Antinomicul este rezultatul transferării magicului în logic, al traducerii unităţilor magice în judecăţi analitice. În descrierea acestor moduri de gândire, pe care le defineam drept cunoaştere ecstatică relativă la sinele originar, respectiv cunoaştere enstatică relativă la eul matur, Blaga utilizează în mod vizibil reprezentări specifice *Zeitgeist*-ului contemporan lui. Astfel, magicul este "prelucrat" prin prisma a ceea ce Bergson numeşte stări de conştiinţă intensive, calitative, dinamice, vitale, cum sunt intuiţiile, sentimentele, pasiunile, iar logicul corespunde stărilor de conştiinţă extensive, cantitative, inerte şi mortificate, cum sunt ideile, noţiunile, judecăţile[192]. Cele două moduri de cunoaştere sunt ireductibile şi autonome, ceea ce face ca reprezentările magice să nu poată fi transpuse decât prin antinomii şi paradoxuri logice.[193]

---

191 În *Notă asupra ediţiei*, la *Opere*, vol. 8, p. 58-59.

192 Vezi, spre exemplu, Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei*, Traducere, studiu introductiv şi note de Horia Lazăr, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993, p. 22-63.

193 "Primitivul îşi realizează ideile magice pe un plan imaginar-fantastic, într-un sens cum omului civilizat îi este imposibil să le întruchipeze. Pentru primitiv, gândurile magice sunt elemente primare de înţelegere; orice idee magică are pentru el un sâmbure de sens înconjurat de un întreg halo de subînţelesuri, adânc trăite de el. Ideile magice au numai pentru omul civilizat, care le-a pierdut sensul, o înfăţişare paradoxală, fiindcă omul civilizat vrea neapărat să le gândească cu ajutorul conceptelor sale nemagice. Ideile magice şi conceptele nemagice sunt însă incomensurabile. Dacă se încearcă o transpunere a esenţelor magice în termeni nemagici, se obţin desigur formule antinomice, fiindcă termenii nemagici sunt insuficienţi să dea expresie nemagicului." *Eonul dogmatic*, p. 260.

Blaga nu îşi propune doar să distingă între gândirea magică şi cea logică, ci şi să construiască o cunoaştere intelectuală care să înglobeze fondul magic. Viziunii magice a sinelui infantil filosoful îi caută succesiunea în viziunea metafizică a unui sine matur, care a reuşit să reintegreze, prin categorii ecstatice şi apofatice, complexele inconştiente în sistemul conştient. Din cauza aceasta, dogmaticul este o noţiune mai largă decât magicul, iar metafizica, în măsura în care se doreşte a fi o imagine filosofică a Totului, este nevoită să integreze componente magice şi mitice. "Orice gândire metafizică vizează totul existenţei, iar această ţintă obligă întrucâtva spiritul la concesii în avantajul miticului şi magicului. Fără de anume «licenţe», pe care şi le permite cu de la sine putere, gândirea n-ar putea niciodată să treacă de la elementele şi motivele date, ale existenţei, la Totul acesteia. Or, miticul şi magicul sunt tocmai mijloacele cele mai la îndemână, care îngăduie gândirii saltul cel mai lesnicios de la «parte» la «Tot»." În continuare Blaga demonstrează că magicul şi miticul sunt "elemente camuflate, dar de structură" ale oricărei filosofii (Platon, Spinoza, Leibniz, Hegel etc.) ce îşi propune să surprindă în concepte sintetice complexele de necunoscute ale universului.[194]

Aceasta este motivaţia de principiu a recursului deliberat pe care Blaga îl va face, în cadrul sistemului filosofic, la imagini şi simboluri mitice. Aspiraţia de a surprinde întregul trebuie susţinută de cea mai largă "expansiune metodologică", care să pună la lucru toate instrumentele cognitive ale spiritului uman. "Nu ne vom feri, de a gândi «raţional», în concepte cu grijă elaborate când e vorba de fapte care intră în tiparul preciziei fără echivoc. Nu ne vom feri de a «gândi» mitic, când străbatem zone mai ceţoase şi mai adânci. Nu ne vom feri de a gândi «ecstatic», când antinomiile existenţei ni se impun cu insistenţe de neocolit. Socotim chiar că a da rezultatelor posibile pe temeiuri ştiinţific-raţionale ceva din adâncimea

194 *Ibidem*, p. 139, respectiv 134. "Elementele magice, concluzionează Blaga, se furişează uneori aproape neobservate în sistemele filosofice, datorită unei obişnuinţe a spiritului nostru, care pune aceste elemente să lucreze, de câte ori el ajunge în faţa unui spaţiu ocupat de prea multe «necunoscute». Am arătat altă dată că ideea «magicului», deficientă desigur sub unghi ştiinţific şi filosofic, *suplineşte* adesea «cunoaşterea» putând în mod licenţios şi în chip sumar să ţină loc de act cognitiv, aceasta mai ales când e vorba despre «ansambluri de

proprie viziunii mitice, şi a da viziunii mitice ceva din precizia gândului ştiinţific, constituie o sarcină, pe care trebuie s-o luăm asupra noastră cu toată hotărârea."[195] Contaminarea metodică a ştiinţei cu spiritul profunzimii mitice şi contaminarea mitului cu spiritul de rigoare specific gândirii ştiinţifice sunt consecinţa dorinţei fascinate a scriitorului de a regăsi, printr-o conjuncţie a tuturor viziunilor revelatorii (cenzurate stilistic) accesibile omului matur fondul necenzurat al copilăriei. În concepţia lui Blaga, adevărata metafizică este o "supremă lamură", care sublimează filosofic motivele magice ale existenţei[196].

Magicul folcloric

Intuiţile magice sunt prelucrate de Blaga nu numai conceptual, în cadrul sistemului filosofic, ci şi imagistic, în cadrul scrierilor sale autobiografice. Cele două coduri sunt la fel de elaborate; în ciuda iluziei că *Hronicul* ar putea evoca experienţele infantile în stare genuină, amintirile sunt în realitate tot o raţionalizare târzie, o reconstrucţie ulterioară, a unor trăiri preverbale confuze. Blaga îşi modelează reminiscenţele timpurii trecându-le prin tipare noţionale preluate din literatura antropologică sau elaborate de el însuşi, astfel încât scene din copilărie migrează într-o formă neschimbată din scrierile memorialistice (*Hronicul...*) în eseuri (*Elogiul satului românesc*, *Getica* etc.) sau în trilogii (*Geneza metaforei şi sensul culturii*), servind drept material exemplificator pentru teoria magicului, a satului, a copilăriei etc. Totul magic al stării de fuziune cu mama, intraductibil în termenii eului individuat, este supus unei selecţii afective şi apoi unui decupaj conceptual, care aduce în prim plan întâmplările cele mai semnificative pentru biografia mitologizată pe care şi-o construieşte

multiple şi varii *necunoscute*»." *Ibidem*, p. 144.
[195] *Censura transcendentă,* p. 448.

Blaga, precum şi pentru sistemul pe care aceasta trebuie s-o exemplifice.

Astfel, Blaga echivalează *ideea trăită a magicului*, adică intuiţia forţei obscure, de natură psihoidă, care, asemeni unui fluid atotpătrunzător, uneşte dorinţele şi voinţa copilului de obiectele şi fiinţele lumii exterioare, prin conceptele de *putere magică* sau de *substanţă magică*, preluate sau formate după inventarul teoretic al antropologiei începutului de secol. Mai exact, puterea magică este definită de Blaga în aceeaşi termeni în care Marcel Mauss şi Henri Hubert conceptualizează termenul melanezian de *mana*[197]. În seria izotopilor acestei idei magice, Blaga mai invocă noţiunile de *vacanda* (dacotas), *oki* (irokezi), *manitu* (algonquini), *vong* (Coasta de aur), *huringa* (australieni), dintr-un lung şir de exemple pe care antropologii epocii (Tylor, Frazer, Durkheim, Lévy-Bruhl, Jung) îl preluau, în diverse configuraţii demonstrative, din bogata literatură etnografică asupra primitivilor[198].

Într-o lucrare de doctorat susţinută în 1942, Gh. Pavelescu avea să cerceteze, sub coordonarea ştiinţifică a lui Lucian Blaga, noţiunea românească de "mană", care, dincolo de ciudata coincidenţă lingvistică cu termenul melanezian, desemnează un factor magic similar, dar cu o "sferă mult mai redusă decât cea primitivă". În sens primitiv, mană înseamnă "eficacitatea autentică a lucrurilor", "calitatea lor prin excelenţă", ea făcând obiectul a

196 *Despre gândirea magică*, p. 226.

197 Sare rapid în evidenţă cât de îndatorat este Blaga analizelor celor doi antropologi: "Ideea de mana, scriu aceştia, este una dintre acele idei tulburi, de care avem impresia că ne-am descotorosit; tocmai de aceea ne vine atât de greu s-o concepem. Obscură şi vagă, ea are totuşi o utilizare ciudat de bine determinată. Abstractă şi generală, ea se remarcă prin caracterul ei concret. Natura ei primitivă – deci, complexă şi confuză – nu ne permite să-i facem o analiză logică; trebuie să ne mulţumim cu a o descrie. [...] Ideea de mana se compune dintr-o serie de idei instabile, confundându-se unele cu altele. Rând pe rând şi în acelaşi timp, este calitate, substanţă, şi activitate." Marcel Mauss şi Henri Hubert, *Teoria generală a magiei*, Traducere de Ingrid Ilinca şi Silviu Lupescu, Iaşi, Polirom, 1996, p. 137. Sinonimia aparent abruptă pe care o presupune Blaga între substanţa şi puterea magică îşi are originea şi în consideraţiile lui Cassirer. Ideea de *mana*, scrie acesta, "nu admite nici o frontieră exactă între reprezentarea substanţei şi cea a forţei. Se pare deci că nici teoria substanţialistă, care înţelege simplu mana ca pe o substanţă magică, nici teoria dinamică, care pune accentul pe noţiunea de putere, de forţă şi acţiune, nu ating adevărata semnificaţie a mitului şi nu o epuizează. Aceasta se găseşte mai degrabă în «fluiditatea» proprie manei, în această fuziune şi acest amalgam de determinaţii care pentru noi sunt net separate." *Op. cit.*, p. 103.

198 Exemplele, care pot fi înmulţite cu *orenda* (huroni), *pokunt* (shoshoni), *yek* (tlinkit), *sgana* (haida), *nagual* (Mexic), *mulungu* (Africa centrală) *snam* şi *sulia* (indigeni salish), *budjan* (yuini) etc., sunt sistematizate şi discutate, printre alţii, de Émile Durkheim, *Formele elementare ale vieţii religioase*, p. 176-184, de L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p 108-147, şi de C. G. Jung, *Über die Energetik der*

numeroase rituri de magie populară ce vizează conservarea, furtul sau aducerea *puterii* plantei sau animalului respectiv[199].

Ideea de tip *mana* este, în concepţia lui Blaga, un factor care intermediază între termenii contrari pe care gândirea primitivă îi corelează magic. Ea este prin urmare un element de conţinut, un concept-imagine cu rol de "locotenenţă cognitivă" pentru seria de necunoscute cuprinse între cei doi termeni contrari, şi nu o relaţie prelogică sau alogică între aceşti termeni, cum susţin Lévy–Bruhl şi Cassirer. "Dacă se interpolează în gândirea primitivului acest al treilea termen, ea devine logică în înţelesul obişnuit. [...] Coincidenţa termenilor corelativi nu se face direct, ci prin mijlocirea ideii despre o esenţă magică comună «întregului» şi «părţii», «substanţei» şi «accidentului», «lucrului» şi «imaginii» etc."[200] Operând în afara logicii aristostotelice a terţului exclus, conceptul de putere magică are proprietăţi paradoxale şi iraţionale, care însă satisfac nevoile unui intelect ecstatic.

În ceea ce priveşte referentul său, ideea magică descrie o putere ce infuzează întreaga natură, un fel de *pneuma* cosmică: "Universul e plin de astfel de puteri, forţe, energii, – cari în continuu se schimbă, se transformă, dar fără ca să piară nici măcar o scânteie din ele..."[201] Tentativa pe care tânărul Blaga o face într-unul din primele sale eseuri (datând din 1915, pierdut astăzi) de a corela conceptele de "materie" şi "energie" sugerează că inclusiv în faza scientistă a adolescenţei sale viitorul filosof era atras de concepte fizice (forţă, energie) a căror origine se află în gândirea mitică. Substanţa magică nu este legată în mod specific de o anumită fiinţă (zeu, demon, om, vrăjitor, animal, plantă) sau de un anumit obiect neînsufleţit.

Seele, Zürich, 1928, p. 103, de la acesta din urmă preluându-le şi Blaga.

199 Gh. Pavelescu, *Mana în folklorul românesc. Contribuţii pentru cunoaşterea magicului*, Teză de doctorat, Sibiu, Tip. Krafft & Drotleff S.A., 1944, p. 28-29, 97 sqq. Influenţa analizelor lui Blaga din *Despre gândirea magică*, publicată în 1941, este vizibilă mai ales în definirea naturii şi a proprietăţilor manei, doctorandul aducând în plus faţă de conducătorul său un bogat material etnografic românesc.

200 *Eonul dogmatic*, p. 257.

201 Scrisoarea CXXVI către Cornelia Brediceanu, în Lucian Blaga, *Corespondenţă (A-F)*, Ediţie îngrijită, note şi comentarii de Mircea Cenuşă, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 153.

Ea se comportă mai degrabă ca o *sarcină magică*, ce se transmite şi încarcă o fiinţă, un lucru sau un loc, asemeni unei sarcini electrice. În termenii lui Cassirer, care din nou se relevă a fi fost o sursă de inspiraţie pentru Blaga, *mana* desemnează "accentul particular pe care conştiinţa magică şi mitică îl pune asupra obiectelor", locurilor şi momentelor, permiţând descompunerea întregului în două sfere, una semnificativă, sacră, alta derizorie, profană[202].

Legile după care are loc distribuţia sau contaminarea magică nu sunt fizice şi raţionale, ci psihoide şi iraţionale. În sistematizarea acestor reguli, Blaga apelează nu atât la Frazer[203], cât la Mauss şi Hubert, care la rândul lor dezvoltau idei ale lui Tylor[204]. Astfel, filosoful român consideră că sarcina magică poate fi transmisă după următoarele reguli: a) contiguitate ("de la purtătorul sarcinii magice asupra obiectelor cu care acesta are un contact, fie în spaţiu, fie în timp"); b) analogie ("de la un purtător sarcina magică se poate transmite, de la sine, fără de altă intervenţie, asupra altor obiecte *asemănătoare* cu purtătorul"); c) contrast ("de la un purtător sarcina magică poate să se transmită asupra unui lucru, care sub anume raport se găseşte în contrast cu purtătorul")[205]. Alte proprietăţi paradoxale ale esenţei magice (nu se

---

202 E. Cassirer, *op. cit.*, p. 104. "Conştiinţa mitică reuşeşte să articuleze spaţiul şi timpul nu prin fixarea în idei durabile a elementelor nesigure şi fluctuante ale fenomenelor sensibile, ci prin introducerea în fiinţa temporală şi spaţială a opoziţiei caracteristice dintre «sacru» şi «profan». Acest accent originar şi fundamenatal al conştiinţei mitice domneşte de asemenea asupra tuturor distincţiilor şi regrupărilor particulare care ar putea fi efectuate în totalitatea spaţiului şi în totalitatea timpului. La nivelurile primitive ale conştiinţei mitice, puterea şi caracterul sacru apare încă sub forma unui lucru, a unui «ceva» sensibil, de natură fizică, care se ataşează unei anumite persoane, sau unui lucru care îl transportă." *Ibidem*, p. 108.

203 Frazer distingea două principii ale activităţii magice: "Primul principiu poate fi denumit legea similitudinii, al doilea legea contactului sau a contagiunii. Din primul dintre aceste principii, şi anume din legea similitudinii, magicianul deduce că poate provoca orice efect dorit pur şi simplu imitându-l; din al doilea el deduce că orice ar face cu un obiect material, acţiunea sa va avea, de asemenea, efect şi asupra persoanei care a fost odată în contact cu obiectul, fie că acesta făcea sau nu făcea parte din corpul ei. Vrăjile bazate pe legea similitudinii pot fi denumite magie homeopatică sau imitativă. Vrăjile bazate pe legea contactului sau a contagiunii pot fi denumite magie contagioasă." James George Frazer, *Creanga de aur*, Traducere, prefaţă şi tabel cronologic de Octavian Nistor, Bucureşti, Editura Minerva, 1980, vol. I, p. 30.

204 Cu o rigoare sporită, datorată consultării teoriilor psihologice şi lingvistice asupra asociaţiilor mentale ale lui Wundt, Marcel Mauss şi Henri Hubert afirmă: "Din amalgamul de expresii variabile putem distinge trei legi dominante. Pe toate le-am putea denumi legi ale simpatiei, dacă prin cuvântul simpatie înţelegem şi antipatie. Cele trei legi sunt a contiguităţii, a similarităţii şi a contrastului: lucrurile aflate în contact sunt sau rămân unite, asemănătorul produce asemănătorul, contrarul acţionează asupra contrarului." *Op. cit.*, p. 81.

205 *Despre gândirea magică*, p. 305. Aceeaşi tipologie a legilor magice va fi reluată şi exemplificată de Gh. Pavelescu, *op. cit.*, p. 94 sqq.

alterează în timp, se transmite la orice distanţă, nu se divide ci rămâne întreagă în fragmente ale obiectului contaminat, nu scade în cel care o emite, nu dispare prin dispersie, ci prin anulare, adică printr-o contraputere magică etc.[206]) vor fi exemplificate de Blaga prin amintiri din propria copilărie şi din propriul mediu etnografic, alese în aşa fel încât să se intercaleze în bogata serie de mostre procurate de literatura etnologică mondială.

Sarcina magică, esenţă "nici propriu-zis fizică, nici propriu-zis psihică", poate fi dirijată în mod voluntar de către oameni cu puteri speciale, cum sunt şamanul, magul, vrăjitorul etc.[207] Satul lui Blaga este populat de astfel de persoane oculte şi temute, trăind în marginea societăţii. Lelia Rugescu aminteşte, din povestirile mamei sale, de ţiganca vrăjitoare la care Ana Blaga a făcut apel pentru a vindeca glaucomul Leliei. Îngânând "cuvinte cabalistice", bătrâna jertfeşte o găină neagră, ia obol un ban de argint, face să apară un vierme alb într-un borcan cu apă, cere un al doilea ban de argint şi face să dispară viermele[208]. "Farmecul" se încadrează în ceea ce Frazer numeşte magie homeopatică, mizând pe similitudinea între albeaţa de pe ochi şi viermele din borcan. Materializată într-un animal emisar, evacuat din borcanul conţinător, boala este alungată prin empatie şi din omul bolnav[209]. Ritul, şi întreaga gândire magică subiacentă lui, face parte din inconştientul cultural refulat al satului, Ana Blaga cerând performarea vrăjii pe ascuns de soţul ei, garant nu numai al dreptei credinţe ci şi

---

206 *Ibidem*, p. 286-287.

207 De comparat cu Ernst Cassirer: "Această forţă materială este răspândită pretutindeni în lume, dar apare ca să spunem aşa condensată în anumite persoane dotate cu o putere aparte, vrăjitorul, preotul, conducătorul, războinicul. Mai mult, aceştia pot de asemenea să smulgă un fragment din această totalitate substanţială, din această rezervă de forţă, şi să o transmită prin simplu contact unei alte persoane. Forţa magică pe care o posedă preotul sau conducătorul, *mana* care e concentrată în ei, nu este legată de fiinţa lor individuală şi poate fi modificată şi transmisă altor persoane în diverse moduri." *Op. cit.*, p. 82.

208 Lelia Rugescu, *Cu Lucian Blaga*, p. 129-130.

209 Lévy-Bruhl oferă un elocvent şir de exemple de "sucţiune" de către şamani a bolii materializate într-un obiect (cristal, insectă etc.) din trupul bolnavilor. Vezi *L'expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1938, p. 275 sqq. Comentând principiile gândirii oculte, Ernst Cassirer scrie: "Toate operaţiile alchimice, oricât de elaborate ar fi în detaliu, se bazează pe ideea esenţială că însuşirile şi stările sunt detaşabile şi transmisibile material, asemeni unor lucruri, idee ce se regăseşte într-un stadiu mai primitiv şi mai naiv în imaginea «ţapului ispăşitor». Orice însuşire distinctă a unei materii, orice formă pe care aceasta ar putea-o lua, orice influenţă pe care ar putea-o exercita, este ipostaziată şi devine o substanţă, o fiinţă".

al lucidităţii, şi reproşându-şi-o apoi la moartea Leliei.

Din aceeaşi "familie" cu vrăjitorul, dar cu funcţie opusă, este vârcolacul. Înainte să fie satanizaţi de creştinism, vârcolacii[210] constituiau o tagmă de vrăjitori buni care, în transă extatică, metamorfozaţi în animale, luptau cu vrăjitorii răi pentru fertilitatea (mana) recoltelor[211]. O asemenea "vedenie" ce bântuie *satul-idee* al lui Blaga este Găman, "de care ne temeam ca de-o fiinţă cu legături prin tărâmuri demonice". Dându-se de trei peste cap printre morminte, "ciudatul sătean" se transformă într-un om cu cap de câine, capabil să sece apa izvoarelor. Fără să mai facă diferenţa între vrăjitori răi şi vrăjitori buni, copilul ştie că trebuie să pună la poarta casei "frunză mântuitoare de leuştean / să apăr de strigoi / laptele şi ugerul vacilor" (*Cântare pentru trecut*). Vârcolacul lui Blaga se încadrează în cazurile folclorice de licantropie, în care Tylor vede o supravieţuire a credinţei animiste asupra capacităţii sufletului de a intra într-un corp animal[212]. Fascinat de astfel de personaje oculte, capabile să transmigreze în alte corpuri, Blaga îşi va reaminti de Găman în dramele *Zamolxe* şi *Meşterul Manole*, unde personajul nu mai este, ce e drept, un vrăjitor licantrop, dar a rămas în contact cu forţele adâncului, cu Dionysos nocturn, cu *mana*, trecând noaptea prin crize de posesie.

În mod semnificativ, pentru Blaga prototipul acestor *personalităţi mana*[213] este mama

---

Op. cit., p. 92.

210 Din slavul *Wilkolak*, om vrăjit sub formă de lup; cf. şi bulgarul *vrkolak*, om căzut în catalepsie, al cărui suflet intră în trupul unui lup însetat de sânge.

211 Folclorul nostru are o bogată terminologie pentru a desemnea "vrăjitorii de mană": bosorcoi, fermecători, moroi, strigă, strigoi, vrăjitori, farmazoance etc. Despre puterile acestora, inclusiv cea de metamorfoză în diferite animale, vezi Gh. Pavelescu, *op. cit*., p. 79-90. Demonstraţia originii vrăjitoriei în şamanismul primitiv, precum şi un bogat material documentar, în Carlo Guinzburg, *Istorie nocturnă. O interpretare a sabatului*, Iaşi, Polirom, 1996, p. 160 sqq.

212 "Trebuie remarcat că această concepţie este perfect conformă cu teoria animistă după care sufletul unui om poate să iasă din corpul său şi să intre în cel al unui animal, precum şi cu ideea că oamenii pot fi metamorfozaţi în animale: două opinii care deţin încă din starea sălbatică un loc important în credinţele umanităţii. Doctrina legată de *loup-garrous* este în esenţă cea a metempsihozei temporare sau a metamorfozei." E. B. Tylor, *op. cit.*, p. 353 şi sqq. pentru numeroase exemple, inclusiv din spaţiul est-european.

213 *Personalitate mana* este termenul prin care Jung desemnează oamenii care au atins "multdoritul punct central al personalităţii", acel "fenomen inefabil care intermediază între opuşi, îi uneşte sau constituie rezultatul

sa. Fără să fie o vrăjitoare în sensul concret al cuvântului, Ana Blaga are în *Hronic* o figură copleşitoare, ce reflectă nu atât persoana ei reală, cât *imago*-ul idealizat pe care memorialistul şi l-a format despre ea[214]. Micul Lucian o investeşte cu o atotputernicie magică, reflectând prin aceasta starea de fuziune identitară în care copilul percepea lumea ecstatic, nu prin sine însuşi, ci prin intermediere maternă. Mama este resimţită drept punctul în funcţie de care se organizează întreg universul: "Fiinţă impersonală, fără gând întors asupra ei însăşi, stăpânită numai de sacrul egoism al familiei, Mama era substanţa activă în jurul căreia luau înfăţişare palpabilă toate rânduielile vieţii noastre". Într-o poezie târzie, *Părinţii*, Blaga recunoaşte în părinţi rădăcinile "prin cari ne prelungim pe subt pământ" şi ne conectăm la centrul lumii şi al sinelui.

Trăsătura fundamentală prin care Blaga simte nevoia să-şi caracterizeze mama este arhaicitatea, amintirile materne trimiţându-l înapoi spre straturile cele mai primitive ale propriului psihism. Rememorându-şi copilăria, el pare a desfăşura o expediţie în Hades, spre marea zeiţă chtoniană, care are putere de viaţă şi de moarte asupra fiinţelor şi ţine în stăpânire seminţele, adică tiparele naturii, ale cosmosului. Recunoscând fascinaţia de *numinosum* pe care chipul matern îl exercită asupra sa, scriitorul îl ridică la demnitatea de strămoş mitic tutelar, de *mumă*: "Mama era o fiinţă primară. *Eine Urmutter*, cum îi spuneam eu mai târziu, făcând uz de-un cuvânt nemţesc, ce mi se părea că i-ar cuprinde chipul şi prin care o proiectam în arhaic. Fără multă şcoală, cu instincte materne şi feminine preistorice. Preistorice în sensul deplinătăţii vitale, grele, masive". Lelia Rugescu, în bună măsură influenţată de

---

conflictului lor sau produsul tensiunii lor energetice", adică sinele. C. G. Jung, *Collected Works*, Princeton University Press, Bollingen Series nr. XX, vol. 7, par. 382. Având în vedere că, în concepţia analitică, mama este purtătoarea imaginii sinelui copilului, sau chiar că ea funcţionează ca sine al copilului, este de înţeles de ce Blaga, modelat de experienţa unei fuziuni prelungite cu mama, resimte *imago*-ul matern ca pe o *personalitate mana*.

214 Idealizarea mamei, ca şi a surorii moarte, ar fi, în teoria Melaniei Klein, mecanisme de apărare împotriva sentimentului de vinovăţie provocat de propriile impulsuri agresive împotriva acestor figuri care nu-l lasă pe micul Lucian să existe. Copilul clivează imaginea mamei, respectiv a surorii sale, în două chipuri: pe de o parte o mamă rea şi o soră urâtă, pe care le distruge simbolic, de cealaltă parte o mamă bună şi sora angelică, pe care le restaurează în mod magic. Cf. Melanie Klein, *op. cit.*, 341-342.

viziunea unchiului ei, îşi aminteşte şi ea de Ana Blaga ca de "o fiinţă arhaică: astfel le văd eu pe străbunele noastre, dace"[215].

Blaga îşi proiectează mama pe fundalul unei culturi primitive, care corespunde propriului său orizont din prima copilărie. Dacă tatăl va fi conjugat cu o viziune religioasă mai degrabă raţionalistă, mama este aşezată în cadrele unei viziuni precreştine, păgâne, de esenţă şamanică. "Nu avea Mama cunoştinţe folclorice deosebit de bogate, dar ea trăia aievea într-o lume croită pe măsura celei folclorice. Existenţă încadrată în zarea magiei. [...] S-ar putea adăuga, că Mama suferea de o religiozitate cu adiacenţe folclorice şi superstiţioase, ce n-o îndruma spre naos şi altar. Chiar în graiul ei de toate zilele se amesteca, plină de aluzii, şoapte, exclamaţii şi formule arhaice, o magie de aspecte pitoreşti, pe care fiinţa ei o acumula din obştescul văzduh." Atmosfera de basm, încărcată de superstiţii şi eresuri, în care trăia Ana Blaga (portret de altfel discutabil, fiind mai degrabă vorba de o proiecţie a micului Lucian), venea în întâmpinarea nevoii de imagini fantastice a copilului. Descântecele, vrăjile şi poveştile mamei constituiau un adevărat ecran pe care puteau fi vizionate şi raţionalizate intuiţiile preverbale. Propria conformaţie psihică, şi nu pur şi simplu copilăria petrecută într-un sat tradiţional românesc, este cea care l-a făcut pe viitorul scriitor receptiv cu precădere la aspectele magice ale culturii folclorice rurale.

Prima reprezentare a lumii pe care şi-o formează micul Lucian este catalizată de mamă în termenii unui animism magic[216]. Universul folcloric al mamei este, în limbajul lui Lucien Lévy-Bruhl, un univers al participării mistice. Omul se inserează empatetic în natură, percepându-i fluxurile de energie. Sacrul se manifestă prin cratofanii, prin forţe şi stihii de

---

215 Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 121.

216 Este greu, dacă nu chiar imposibil de reconstituit din scrierile lui Blaga tabloul real al credinţelor şi practicilor magic-folclorice din zona Lancrămului, deoarece scriitorul nu s-a aplecat niciodată asupra amintirilor sale cu mijloacele ştiinţific-descriptive ale unui etnograf, ci doar cu conceptele telescopate ale unui filosof al culturii. Pregnanţa, iridescenţa internă pe care aceste amintiri le-au păstrat peste ani depun însă garanţie pentru realitatea lor subiectivă.

natură pneumatică. Mama se mişcă într-o "lume străbătută de puteri misterioase", pe care le controlează prin vibraţiile propriei făpturi. Ea este o vrăjitoare care supune elementele prin intensitatea dorinţei şi a voinţei sale. În ziua în care un incendiu arde o parte din sat, îşi aminteşte Blaga, "vedeam pe Mama, puternică, deasupra, înfruntând elementele [...] În mijlocul primejdiei, s-a ridicat în mine, în acea zi, credinţa că Mama va învinge totdeauna şi-n toate împrejurările elementele vrăjmaşe nouă şi aşezărilor noastre".

Controlul focului este unul din atributele şamanului[217]. Prin puterea exercitată asupra elementului piric, Mama aminteşte de o altă figură ce "a dat mult de lucru tălmăcitorilor din sat": omul care se transformă şi călătoreşte sub aspectul unei roţi de foc. Nu mai puţin impresionantă este puterea solomonarului de a dirija ploile, pe care Blaga, asemeni lui Creangă, i-o atribuie mamei sale: "«Mamă, vine ploaia!» strigam eu. Mama adăsta în uşa şurii şi ridica privirea: «Ad-o, Doamne, ad-o!». Era în chemarea aceasta, ridicată din urmă din alt veac, un ton stăruitor de invocare păgână, un accent de descântec, irezistibil, că mă miram, cum puterea ascunsă în miezul norilor se mai împotrivea".

"Cu talentul ei de fabulaţie"[218], Ana Blaga îi formează micului Lucian sensibilitatea pentru lumea fantasmatică şi îi oferă instrumentele de interpretare a ei în registru magic. Responsabilă involuntar de întârzierea naşterii ca persoană a copilului în lumea de aici, ea este resimţită de băiat ca o iniţiatoare în secretele lumii de dincolo. Prin intermediul basmelor povestite de ea, Lucian capătă o reprezentare imaginară pentru acel ţinut al nimănui în care a fost sechestrat în anii de tăcere ai primei copilării. Basmul pe care îl ascultă în mod obsesiv este construit pe tema călătoriei pe Celălalt Tărâm: "Nu ştia Mama prea multe, dar nimerea fără greş tonul lumii ireale, încât chiar glasul ei mi se părea că vine dintr-o a patra dimensiune a spaţiului. La dorinţa mea ea îmi repeta adesea o poveste, ce aducea cu: «Tinereţe fără

217 Vezi Mircea Eliade, *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului*, Traducere din franceză de Brânduşa Prelipceanu şi Cezar Baltag, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997, passim.

bătrâneţe». [...] De fieştecare dată povestea mă tulbura în toată fiinţa. Mă tulbura basmul pentru dulcea amărăciune cu care vorbea despre zările fericirii, dar şi pentru simţământul ameţitor, ce-mi da, cu privire la încălecarea timpurilor, ce stăpânesc lumea cu tărâmurile ei."

Ştim astăzi că basmele fantastice, cum le numeşte V. I. Propp, îşi trag sursa din tradiţii şamanice[219]. Ele narează, într-un registru popular puternic stilizat, ceea ce la origine reprezenta o experienţă psihologică de limită: transa extatică în cadrul căreia şamanul călătoreşte, în stare decorporalizată, pe tărâmul lumii de dincolo. Protagonistul basmului îndrăgit de Lucian găseşte în pământ un craniu, pe care îl invită în glumă la masă şi care la rândul lui îl pofteşte să viziteze celălalt tărâm. După trei zile petrecute în ţinuturi feerice, unde domnesc lumina, fericirea şi uitarea, flăcăul se întoarce acasă, constatând că aici se scurseseră între timp trei sute de ani. O slujbă ţinută de un preot îl dezleagă din existenţa lui întârziată, transformându-i trupul în cenuşă.

George Dumézil a studiat schema acestor călătorii şamanice în legendele nordice, iar Mircea Eliade o regăseşte la celţi şi la traci, precum şi la câteva din popoarele asiatice migratoare, în special la slavi şi fino-ugrici, care au venit în contact cu folclorul nostru[220]. "Musafirul" este un duh aliat invocat, involuntar, prin intermediul craniului găsit în pământ[221], ce îl instruieşte pe neofit în timpul extazului, îndrumându-l în *alius orbi*, iar

---

218 Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 97.

219 Vezi V. I. Prop, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Traducere de Radu Nicolau, Bucureşti, Editura Univers, 1973, p. 46-47 şi passim. Pentru o descriere a funcţiilor şamanului în general şi a călătoriilor sale pe tărâmul lumii celeilalte, Jean-Paul Roux, *Şamanul*, în *Surse orientale. Lumea vrăjitorului*, Traducere de Laurenţiu Zoicaş, Bucureşti, Editura Symposion, 1996, p. 227-231.

220 Mircea Eliade, în articolul "«Şamanism» la români?", se îndoieşte însă că riturile de vrăjitorie ale românilor ar fi de origine central-asiatică. Cf. *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale*, Traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, p. 193-205.

221 Craniul era obiectul unor elaborate culte neolitice şi celtice, fiind considerat sediul "unei forţe sacre, de origine divină, care îl ocrotea pe proprietar de toate primejdiile şi îi asigura sănătate, bogăţie şi victorie". Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, vol. II, Traducere de Cezar Baltag, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1986, p. 138. Lévy-Bruhl aşază craniul în seria "simbolurilor participative" primitive, alături de toate obiectele magice gen *churinga* australian sau *naterari* (tribul Orokaiva) care ţin concret locul mortului. "A poseda craniul unui duşman înseamnă a-l ţine sub propriul control, poate chiar a-l folosi ca ajutor. A păstra în preajmă craniul unui părinte sau al unui şef înseamnă a-ţi asigura facultatea de a-i vorbi, de a-i cere sfaturi sau

comprimarea timpului este o senzaţie specifică pentru experienţa catabasisului. "Dulcea amărărciune" a basmului traduce pentru viitorul scriitor stările de pierdere de sine în care, la "invitaţia" surorii moarte, regresează până la stadiul letal al nenăscutului. "Simţământul ameţitor" de "încălecare a timpurilor" exprimă acelaşi conţinut cu celebra intuiţie pe care Lucian o are asupra condiţiei thanatice: "Mort trebuie să fie ca şi viu. E aşa că nici nu ştii că eşti mort. Noi bunăoară stăm aici în cerc şi vorbim, dar poate că suntem morţi, numai că nu ne dăm seama"[222].

Mama este centrul unui microunivers alveolar, care iradiază concentric dinspre vatra familiei spre zările "lumii largi". Pentru gândirea magică şi mitică, din care îşi revendică Blaga viziunea infantilă asupra universului, spaţiul nu este nici omogen şi nici izotrop[223]. El se organizează în funcţie de anumite puncte de energie, care alcătuiesc centre benefice sau malefice pentru om. Casa părintească reprezintă o incintă magică protectoare, de unde mama a exorcizat duhurile rele ce ameninţă familia. Ceea ce vine din afara acestui cerc magic, cum ar fi un câine turbat, aduce nenorocire şi moarte. Copiii sunt feriţi de pericole câtă vreme rămân sub "scutul matern" şi nu se lasă atraşi de spiritele unor locuri străine, cum este duhul din bulboana morii. Asemeni unui zeu lar, întrupare a "duhurilor strămoşeşti", spiritul mamei îl susţine simbolic pe copil şi în "războaiele" purtate de acesta cu prietenii de joacă.

Pornind din *omphalos*-ul casei părinteşti, geografia se organizează după geodezicele puterii magice. Aşezată în centrul de gravitaţie, Mama cheamă ploaia deasupra grădinii, îndepărtează focul de şura familiei, veghează asupra elementelor. Spaţiul cuprins sub "umbrela" energetică maternă alcătuieşte un cosmos ordonat şi cognoscibil. Acesta este satul,

---

ajutor, de a-i afla «dispoziţia», de a-i linişti mânia dacă este nevoie şi de a-i câştiga bunăvoinţa." *L'expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, p. 200 sqq.

222 Am citat de astă dată nu varianta din *Hronic*, ci pe cea din *Elogiul satului românesc*, p 37.

223 "Spre deosebire de omogenitatea care domneşte în spaţiul conceptual al geometriei, fiecare loc şi fiecare direcţie este afectat în spaţiul intuitiv al mitului de un *accent* particular, care trimite el însuşi la accentuarea fundamentală specifică mitului, şi anume distincţia dintre sacru şi profan." Ernst Cassirer, *op. cit.,* p. 111.

sau ceea ce Blaga numeşte *satul-idee*. Trăsătura esenţială a satului blagian este organicitatea, simbioza perfectă cu mediul, ce derivă din investirea lui cu valorile sinelui matern. Lancrămul din *Hronic* este un sat matriarhal, construit în jurul Mumei. Cultura populară îşi extrage seva, susţine prin intropatie autorul *Spaţiului mioritic*, din acest "centru generator, binecuvântat şi rodnic ca stratul mumelor". Blaga aşază arhetipurile materne în vatra stilistică a satului, astfel încât materocentrismul său se regăseşte în cosmocentrismul aşezărilor rurale: "«Satul-idee" este satul care se socoteşte pe sine însuşi «centrul-lumii», şi care trăieşte în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit. [...] Satul nostru reprezintă o aşezare situată şi crescută organic într-o lume totală"[224]. Din cercul miraculos al satului, copilul (în sensul generic dat de Blaga propriei copilării) trăieşte "experienţa vie a lumii ca totalitate", deoarece sufletul său se conectează la *anima mundi* şi trăieşte sentimentul participării la întregul cosmic.

Extensiune a casei părinteşti, satul este un microunivers autarhic[225]. Înainte ca Mircea Eliade să fi dezvoltat conceptul de *axis mundi*[226], Blaga aşază satul-idee pe verticala ce uneşte nivelurile cosmice, cel terestru de cel celest şi de cel infernal: "vedeam satul aşezat înadins în jurul bisericii şi al cimitirului, adică în jurul lui Dumnezeu şi al morţilor. Această împrejurare, care numai târziu de tot mi s-a părut foarte semnificativă, ţinea oarecum isonul întregei vieţi, ce se desfăşura în preajma mea. Împrejurarea era ca un ton, mai adânc, ce împrumuta totului o nuanţă de necesar mister."[227] Cosmografia satului blagian are o dimensiune *psihoidă*, deoarece ipostaziază stratigrafia psihică a micului Lucian[228]. La fel cu

---

224 *Elogiul satului românesc*, p. 48, respectiv 40-41.

225 "Satul există în conştiinţa copilului ca o lume, ca unica lume mult mai complex alcătuită şi cu alte zări, mai vaste, decât le poate avea un mare oraş, sau metropolă, pentru copiii săi". *Ibidem*, p. 36.

226 Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Traducere din limba franceză de Rodica Chira, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992, p. 35 sqq.

227 *Elogiul satului românesc*, p. 35.

228 "În mai mare măsură decât proiecţie a amintirii, scrie George Gană, «satul românesc» al lui Blaga e un spaţiu ideal destinat să satisfacă aspiraţiile lui cele mai adânci: comuniunea cu absolutul cosmic, salvarea de sentimentul solitudinii şi al curgerii. «Satul», în textele filosofice ca şi în poeme, este aşadar proiecţie a unei năzuinţe, e mai mult o utopie decât o amintire idealizată." *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 209.

"turnul" construit de Jung ca expresie a interiorităţii sale[229], satul blagian, încadrat pe verticală între cimitir şi biserică, poate fi privit ca o imagine a conştiinţei scriitorului cuprinsă între inconştientul matern şi supraeul patern.

Cimitirul este ţinutul adânc scufundat din inconştientul arhaic unde este înmormântată Lelia. Dacă vrea să-şi regăsească sora moartă, Lucian trebuie să coboare printr-un sorb ce răspunde "de-a dreptul în iad", sau pur şi simplu să se lase înghiţit de vârtejurile din bolboaca morii, ce "îşi cereau jertfa aproape în fiecare vară". La rândul lor, morţii urcă la suprafaţă prin rădăcinile copacilor. Scena cu fetiţa care ghiceşte caracterul celui îngropat după gustul prunelor crescute pe mormânt[230] este o metaforă prin care Blaga descrie felul în care senzaţii prezente atrag sinestezic din inconştient amintirea unui dispărut. Comentând înecul unui prieten în vârtejurile de la moară, Lucian se lasă să alunece în "tăcerile cele mai de jos" şi prin această regresie el săvârşeşte o mică *nekya*, o invocare a morţilor. Comentariul halucinat pe care îl face cu această ocazie asupra postexistenţei pare a-i fi dictat, în stare de mediumnitate, de către o fiinţă moartă, care îl ia în posesie din adâncuri. Atracţia nivelului infernal, simbolizând inconştientul primitiv, va fi contrabalansată de tentaţia nivelului celest, simbolizând supraeul raţional, al cărui "preot" este Isidor Blaga.

Satul constituie orizontul universului locuibil şi cognoscibil: "De jur împrejur, la capătul vederii, era pentru mine o margine, marginea lumii". Dincolo de pragul acesta magic, în afara puterii mamei, care menţine lumea în "normalitate", se întinde necunoscutul fabulos. Natura aflată dincolo de zarea copilului iese din normele cotidianului şi intră în cele ale fantasticului. *Dincolo* se află împărăţia *puterilor* străine, care domnesc stihial. Râpile roşii ("formaţiuni geologice bizare ca o arhitectură de poveste, sau ca o aşezare de temple egiptene, cu columne

[229] C. G. Jung, *Amintiri, vise, reflecţii*, Consemnate şi editate de Aniela Jaffé, Traducere şi notă de Daniela Ştefănescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996, Cap. "Turnul".

[230] Imaginea este utilizată de Blaga ca exemplu pentru acele "concepţii, viziuni, presimţiri, care nasc firesc – spune el – în lumea satului". *Geneza metaforei şi sensul culturii*, p. 341.

de cremene şi foc") sunt locuite de un căpcăun, "care se ţinea departe şi stătea oarecum la pândă la marginea lumii". Din "lumea de dincolo" vin diverse fenomene ciudate şi înspăimântătoare, cum sunt "negurile, aspre şi reci" de pe Mureş, sau "fulgerele, ce lucesc uneori în zarea nordului, neurmate de nici un tunet". Imaginea copilului aşezat în centrul luminos al satului, împrejurul căruia se întinde misterul ("povestea"), sugerează sfera firavă a eului infantil înconjurată de întinderile incomensurabile ale necunoscutului exterior şi interior, la care mama îl racordează magic.

Empatia maternă deschide realitatea empirică spre suprarealitatea spirituală: "Satul era astfel situat în centrul existenţei şi se prelungea prin geografia sa de-a dreptul în mitologie şi în metafizică. Acestea alcătuiau pervazul natural şi de la sine înţeles al satului."[231] Conceptele cele mai cunoscute prin care antropologia începutului de secol definea percepţiile "primitive" erau cele de animism (E. Tylor) şi de participare mistică (L. Lévy-Bruhl). Blaga îşi modelează amintirile în aşa fel încât acestea să cadă exact peste o viziune animistă a lumii. Fulgerele fără tunet specifice verilor transilvane sunt "săgeţi de foc ale vâlvelor". "Focuri pe comori", vâlvele sunt ridicate de mamă de la rangul de divinităţi chtoniene ce păzesc minele la cel de divinităţi atmosferice: "Mama îmi spunea însă că în Munţii Apuseni ar mai fi o ţară: Ţara Vâlvelor. Şi că între aceste vâlve se stârnesc câteodată bătălii după chipul şi asemănarea furtunilor."

În viziunea şamanică, duhurile locuiesc adesea în izvoare sau albii de apă, putând fi chemate cu ajutorul unor instrumente sonore speciale (*bull-roarers*). În amintirile lui Blaga, râul Sebeş este vegheat de căpcăunul de la Râpile Roşii, în bolboaca de la Moară locuiesc monştri acvatici care, asemeni dragonului ucis de Perseu pentru a o salva pe Andromeda, "îşi cereau jertfa aproape în fiecare vară"[232], iar în iezerul de la Şurianu se afla un "cuib de

231 *Elogiul satului românesc*, p. 36.

232 E. Tylor enumeră mai multe astfel de credinţe asupra ofrandelor şi sacrificiilor care se aduc spiritelor ce

bălaur", din care descinde o seminţie de tritoni înzestraţi cu "daruri miraculoase, proprii altor ere"[233]. Duhurilor apelor li se opune duhul secetei, care seacă izvoarele şi alungă norii de ploaie: "Seceta dură toată vara. Le-a fost sortit atunci şi fântânilor să se usuce. Un duh rău, subpământean, le sugea pe dedesubt, pentru ca în prundul lor să nu mai rămână decât uscăciune, broaşte şi blestem."

Vârfurile muntoase ce străjuiesc orizontul de la miazănoapte al satului sunt "două zeităţi", iar "Masa Jidovului", formaţiune geologică semănând cu o masă gigantică, este o rămăşiţă din isprăvile tectonice ale rasei de uriaşi ce a populat odată pământul. Tot o seminţie de făpturi mitologice sunt şi "guşaţii", locuitori ai satului Săsciori. "Oameni diformi, cu guşile atârnând uneori până la burtă", guşaţii sunt în ochii copilului nişte căpcăuni, supravieţuitori ai aceleiaşi epoci fabuloase ca uriaşii[234]. Poetul va relua imaginea lor monstruoasă, punând-o în antiteză cu svelteţea de fecioară a ulcioarelor făcute de ei, în poezia *Olarii*: "De veacuri ei îşi au aici lăcaşul, de la începutul / cel dintâi, groteşti şi tâmpi, guşaţii fără grai. / Olari ei sunt, sortiţi să-nmoaie şi să coacă lutul. / Ca nişte zmei întârziaţi şi blânzi / cu feţe prelungite în cimpoaie, / arhaici inşi, îşi poartă pe sub plai / un vis fragil prin zilele greoaie".

Fiinţele de rând sau obiectele comune, care fac parte din universul casnic, pot şi ele să devină animate. În virtutea corespondenţei magice dintre părţile naturii, a legii simpatiei

---

locuiesc într-un izvor, un fluviu, un lac sau într-o mare. În Germania, spre exemplu, în virtutea unor vestigii din vechea religie păgână, la vederea unui înecat poporul comentează: "Spiritul râului îşi cere sacrificiul anual". *Op. cit.*, p. 129.

233 Lucien Lévy-Bruhl a pus în evidenţă solidaritatea "mistică" între geografie şi mitologie, amplasamentele sacre fiind, în virtutea participării magice, puterile sau divinităţile înseşi. În vârfurile muntoase sau în ochiurile de apă "se manifestă şi locuiesc puteri invizibile, adesea nedefinite, a căror prezenţă, mai degrabă simţită decât gândită, este certă. A spune că aceste locuri sunt locuinţa, lăcaşul, receptaculul, vehiculul acestor puteri nu este nici pe departe îndeajuns. În complexul în primul rând afectiv ce ocupă conştiinţa primitivilor, nici puterile nici locurile invizibile nu sunt resimţite sau reprezentate separat, ci prin participarea dintre ele. Din cauza aceasta, locurile *sunt* într-un anume sens puterile înseşi." *L'expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, p. 182.

234 În mitologia românească figurează patru generaţii de creaturi antropomorfe: căpcăunii, uriaşii numiţi şi "jidovii" (poate fiindcă au fost preluaţi din mitologia *Vechiului Testament*?), oamenii şi rohmanii sau blajinii. Antropofagi, chinocefali, având un singur ochi, lătrând în loc să vorbească, căpcăunii sunt stârpiţi de potop sau de către uriaşi, iar aceştia la rândul lor sunt înlocuiţi de oameni. Vezi Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult după credinţele poporului român*, Bucureşti, Librăriile SOCEC & Comp. şi C. Sfetea, 1913, cap. "Oamenii

universale, soarta omului se răsfrânge asupra unui întreg lot de lucruri şi făpturi din mediul înconjurător, într-o corespondenţă biunivocă. Castanul din grădina casei este locuit de un "duh legat în chip misterios de destinul casei şi al familiei (castanul avea să se stingă de altfel, mai târziu, tocmai în anul când murea şi Tata)"[235]. Mai mult decât un zeu lar, protector al vetrei, castanul este mai degrabă un dublu dendromorf al tatălui, din a cărui vitalitate se împărtăşeşte. Tot un dublu, zoomorf de astă dată, al tatălui, este şi câinele Nero, a cărui moarte, imediat după stingerea din viaţă a lui Isidor Blaga, este resimţită de Lucian ca un "simbol al procesului de destrămare în care intra, fără oprire, gospodăria noastră"[236]. Copacul totemic pe care poetul şi-l imaginează pentru sine însuşi este *Gorunul*, în a cărui eternitate vegetală omul îşi citeşte empatetic propria moarte, la fel cum, într-un exemplu adesea citat de antropologia începutului de secol, şi de Blaga însuşi, indienii bororo sunt totemic identici cu papagalii roşii.

Un animal cu o sarcină magică de sens negativ faţă de câinele casei este cucul. Acesta are o influenţă nefastă asupra *manei* umane, inhibând creşterea copiilor pe care îi "scuipă". În cuvintele în doi peri ale lui Isidor Blaga despre cuc transpar vechi credinţe legate de această pasăre[237], dintre care Blaga le scoate în evidenţă în special pe cele şamanice. Pasăre malefică, cucul face să turbeze vitele sau îl asistă pe şaman în timpul incantaţiilor sau la resucitarea morţilor, iar la noi, în Banat, "se crede că vacile şi oile care fată în timpul când cântă cucul, se deoache şi pierd mana. De aceea trebuesc «răscucăite»"[238]. Valorizând lumea printr-o asemenea prismă, micul Lucian este cuprins de o teroare panică la vederea unui cuc: "Da, era

---

vechi"; Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1987, Cap. "Antropogonia".

235 O corelaţie folclorică similară face şi Marin Preda între Ilie Moromete şi bătrânul salcâm al familiei.

236 Solidaritatea, totemică la origini, dintre individ şi o plantă sau un animal, ce se păstrează şi în folclorul european, inclusiv în cel românesc, este explicată de Frazer prin ideea de "externare" a sufletului într-un obiect sau o fiinţă străină. Vezi *Creanga de aur*, vol. I, Cap. "Vestigi ale cultului arborilor în Europa modernă", şi vol. V, Cap. "Sufletul exterior în obieciurile populare".

237 Cucul simbolizează gelozia, parazitismul, lenea, este mesager al regatului nopţii, sau întruchipează sufletul morţilor, ori chiar al zeilo (Hera, Zeus etc.) Vezi Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. I, Bucureşti, Editura Artemis, 1995, p. 406-407.

limpede: se apropia. Urmăream cu respiraţia tăiată cântecul înfricoşătoarei păsări, ce putea să-mi reteze creşterea în lungul drumului şi să mă lase pitic în calea vieţii. Din pom în pom, cucul venea adus de gândul rău. Acum îi desluşeam şi zborul. Inima îmi tropotea pe drumul, fără apropieri şi fără depărtări, al sângelui. Apoi un trosnet de crengi uscate chiar deasupra noastră. Şi dintr-o dată: «cu-cu! cu-cu!». Tocmai în pomul nostru. Cu un ţipăt sălbatic de spaimă, mă aruncai peste Tata". Oricât ar părea de infantilă spaima băiatului, nu este inutil a aminti că experienţe asemănătoare trăiesc şi adulţii ce se iniţiază în şamanism, pe măsură ce li se dezvoltă o nouă sensibilitate faţă de fenomenele invizibile.

Sub influenţa interpretărilor folclorice pe care i le oferă părinţii, copilul personifică fiecare element, formă de relief, obiect sau făptură ieşită din comun, care inspiră curiozitate, respect sau teamă[239]. Teoria lui Lévy-Bruhl în privinţa demonizării de către omul primitiv a fenomenelor insolite poate fi perfect ilustrată prin întâmplarea cu *întunericul* ce ia în posesie casa lui Vasile. "Pe un ton ce-l apucă ţăranii când vorbesc despre lucrurile oculte, el îmi împărtăşi că ai lui sunt plecaţi de-acasă, şi că în tinda lor se petrec lucruri necurate. Încercai cu o încruntare din sprâncene să-mi redobândesc luciditatea, pe care mi-o submina glasul lui Vasile, şi cerui amănunte. Vasile îmi arăta că în tinda lor s-a lăsat o beznă cum de obicei nu este la acest ceas în alte zile, de unde încheierea că diavolul s-a ascuns în încăperea aceea, alungat de clopotele duminicii". Utilizând conceptele filosofice ale lui Blaga, se poate spune că umbra din mijlocul casei a fost încărcată cu o *sarcină magică*. În termenii lui Frobenius, ar fi vorba de o proiecţie magică a unui material sufletesc, de un transfer spontan al unei reprezentări angoasante din planul (inconştient al) sufletului în planul conştiinţei

238 Gh. Pavelescu, *op. cit.*, p. 43.

239 Lévy-Bruhl a cercetat felul în care excepţiile de la ordinea normală sunt resimţite de mentalitatea primitivă ca o ameninţare şi un presagiu funest, stranietatea, insolitul unei forme, apariţii sau comportament generând impresia de mister, de experienţă religioasă, de sacru. Vezi Lucien Lévy-Bruhl, *L'expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, Cap. "L'insolite, expérience mystique".

senzoriale[240].

Irupţia necunoscutului în mediul cotidian face ca atitudinile normale să devină insuficiente. După ce încearcă, o clipă, să "rearanjeze" logic sensul întâmplărilor narate de Vasile, Lucian revine la categoriile gândirii magice. Pentru a exorciza casa, el recurge la gesturi apotropaice, descoperite spontan, în acord cu intuiţia forţei pneumatice, de tip *mana*, ce animă întreaga lume. Filosoful de mai târziu va arăta că o sarcină magică poate să dispară "printr-un act de anulare provenit din partea unei contraputeri sau a unei contrasubstanţe magice"[241]. Tot aşa, băieţii simt că, pentru a alunga duhul necurat, trebuie să-şi activeze puterea propriului spirit, intrând într-o stare de surexcitaţie belică: "A pus mâna, fiecare pe ce-a putut, şi am purces cu furci, toiege, căldări, vătraie, răsteie, ca să dăm în front compact năvală în ograda lui Vasile, cu un iureş de trib din dumbrăvile negre ale Africii. Zeci de braţe s-au ridicat şi au izbit cu toată puterea în uşa, în dosul căreia bănuiam ascuns duhul beznei. Loviturile erau însoţite de strigăte nearticulate şi de asurzitoare zgomote de metal. Buzduganul năzdrăvan nu-l vedeam, dar îl simţeam lucrând printre noi."

Este cunoscut rolul decompresiv al strigătelor în stările de angoasă; aici este vorba însă de ceva mai mult, de o potenţare războinică a puterii interioare. În această joacă infantilă se schiţează un comportament magic ce se încadrează într-un scenariu ritual mai amplu, de care Blaga, memorialistul cu lecturi antropologice, nu este străin. Gesticulaţia copiilor aminteşte de ritul orgiastic prin care luptătorii primitivi, dansând în jurul totemului, invocă în ajutor duhurile protectoare. Eroii din războiul Troiei se transformă în adevărate stihii distrugătoare atunci când zeii le insuflă *menos*, "ardoare războinică". Luat în posesie de *furor*, războinicul nordic devine un *berserkir*, oştas al lui Odin, căruia nimic nu i se poate opune. "Se iscase în

240 "Aceşti demoni (sau ceea ce e fantomatic şi incert în lumea înconjurătoare) sunt manifestări de viaţă infantile ale paideumei, care corespund devenirii şi se petrec în planul «cel mai de jos», cel al vieţii sufleteşti, ca un fenomen inaccesibil reflecţiei omeneşti (căci reflecţia are loc în planurile conştiinţei şi al raţiunii) şi care pătrund spontan în viaţa conştientă abia odată cu încheierea procesului de geneză." Leo Frobenius, *op. cit.*, p. 102-103.

noi, povesteşte Blaga, ca o magică furie, ca o sacră beţie, ce ne da îndrăzneala de necrezut de a înfrunta nevăzutul şi de a grăbi deznodământul”[242]. Strigătele nearticulate scoase de copii sunt izbucniri pure de forţă care, împreună cu zgomotul asurzitor de metale, sperie duhurile vrăjmaşe[243]. Ideea de participare mistică, subiacentă stării de posesie războinică, va constitui intuiţia nucleară pe care Blaga va dezvolta atât un comportament poetic (entuziasmul dionisiac), cât şi un concept filosofic (*daimonion*).

Micul Lucian simte bântuind prin obiecte şi făpturi o forţă misterioasă, care îl sperie şi-l atrage în acelaşi timp. O altă epifanie a necuratului este un cărăbuş care iese miraculos prin pereţii cutiei în care îl închisese “ucenicul vrăjitor”. “Căci se întâmplase ceva: un cărăbuş ieşise pe unde nu se putea ieşi, şi se făcu nevăzut! În timp ce mă rugam sub brad, simt mişcând ceva pe la ceafă, apoi pe păr. Pun mâna: cărăbuşul! L-am azvârlit cât colo şi am luat-o la goană. Mi-o făcuse deci diavolul din nou. Se înfiinţase ca să-mi arate cât de puţin îi păsa Măriei Sale de rugăciunile mele!” Puterea nefirească ce îl animă pe cărăbuş este desigur o fantasmă pe care copilul o proiectează în afara sa, în cel mai autentic spirit “paideumatic”. De altfel, este la fel de evidentă prelucrarea pe care omul matur o induce imaginii, creând impresia că micul Lucian l-ar fi citit deja pe Goethe. Cărăbuşul este gândit, asemeni câinelui din *Faust*, ca o întruchipare zoomorfă a lui Mefisto, ce îl îmbie încă de copil pe viitorul poet la pactul cu demonul creaţiei.

Teama de stafii şi locuri bântuite îl va încerca pe Blaga şi în anii petrecuţi la şcoala din Braşov, unde viitorul poet, trecând pe lângă un cavou, aude “ca un zăvor de coşciug, ce se deschidea, şi-un clinchet de candele atinse de cineva în mers nevăzut”. “Un fior mă îmbrăca

---

241 *Despre gândirea magică*, p. 286.

242 Despre furia războinică şi legătura ei cu nebunia sacră şi posedarea, E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1983, p. 27-29.

243 Exact în aceaşi termeni ar putea fi descris ritualul apotropaic prin care cureţii, preoţii însărcinaţi să-l crească pe Zeus, îl îndepărtează pe Cronos, venit să-şi înghită progenitura. Procedeul va fi preluat şi de către creştinism, unde clopotul bisericii (evocat de Vasile) sau toaca (pe care Blaga o va introduce în *Arca lui Noe*) sunt

rece, mărturiseşte memorialistul, de câte ori o luam pe lângă cimitir, pe întuneric. Îmi închipuiam că statuia de brumă fosforescentă a lui Andrei Mureşanu ar fi putut să mă cuprindă o dată cu braţele, pe la spate, şi o senzaţie de atingere sepulcrală cu lumea de dincolo îşi făcea pârtie pe şira spinării mele." În ciuda atmosferei gotice pe care o capătă fantasticul în mediul burgului săsesc de sub Tâmpa, obsesiile lui Lucian sunt aceleaşi. Statuia care prinde viaţă, sau spectrele care ies din cavouri, sunt imagini în care băiatul îşi materializează o componentă refulată, şi anume personalitatea feminină a primei copilării. Sora moartă din el bântuie la marginile conştiinţei diurne şi prinde consistenţă în stările crepusculare, de scădere a pragului lucidităţii[244].

Spaima de fenomenele de mediumnitate şi posedare ar putea fi şi cauza profundă a ipohondriei lui Blaga, care, în spirit magic, resimte bacilii bolii sub formă de duhuri malefice. La fel ca în cazul vrăjii împotriva albeţii făcute de ţiganca chemată de Ana Blaga, şi în cazul ipohondriei blagiene Cassirer ar susţine că, spre deosebire de gândirea ştiinţifică, gândirea mitică nu utilizează concepte şi categorii abstracte, universale, ci imagini şi noţiuni concrete, singulare. În loc să-şi propună să extragă legea generală şi esenţa ideală din fenomene, primitivul mai degrabă reifică forţele, calităţile sau ideile abstracte, materializându-le în substanţe magice. Din perspectiva mitică, boala este provocată de un duh, o putere sau o substanţă străină ce a pătruns în bolnav[245].

---

instrumente de alungat dracii.

[244] Jung explică teama de spirite a primitivilor şi a copiilor ca provenind dintr-o insuficientă autonomie a eului, care se vede ameninţat de complexele inconştiente refulate. "Cele mai frumoase exemple, scrie psihologul elveţian, se găsesc în halucinaţiile bolnavilor mentali şi în comunicaţiile mediumnice. Acolo unde are loc proiecţia unei fracţiuni independente a sufletului, apare o persoană invizibilă. Aşa iau naştere spiritele în spiritismul obişnuit – la fel se întâmplă în cazul primitivilor." C. G. Jung, *Problèmes de l'âme moderne*, Paris, Éditions Buchet/ Chastel, 1960, p. 157.

[245] Numeroase exemple în L. Lévy-Bruhl, care arată că primitivii "consideră întotdeauna boala ca fiind provocată de un agent invizibil şi intangibil, conceput de altfel în moduri foarte diverse". *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p. 305 sqq. O elaborare mai pretenţioasă a acestor observaţii în Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 83: "boala de care suferă cineva nu este niciodată, în limbaj mitic, un proces care s-ar derula în corpul acestuia în cadrul unor condiţii generale empiric cognoscibile, ci un demon care l-a luat în posesie. Iar accentul cade în această formulare mai puţin asupra concepţiei animiste, cât asupra interpretării substanţialiste. Maladia poate fi considerată nu numai ca o fiinţă demoniacă înzestrată cu suflet, ci şi, mult mai simplu, ca un fel de corp

Pentru a ilustra o asemenea viziune, şi în acord cu propriile fobii, Blaga recurge din inventarul de amintiri infantile la o altă întâmplare, pe care o orientează în sensul dorit. Este vorba de exclamaţia unei bătrâne care, îngrijind o muşcătură provocată de un câine turbat, susţine că ar fi văzut "căţei mici în rană". Explicaţia "vorbelor aiurite" ale bătrânei s-ar putea să fie mult mai simplă[246], dar Blaga le ridică la demnitatea de mostră pentru creativitatea mitică a gândirii rural infantile: "Am asistat astfel la naşterea unui mit al turbării. Femeia aceea vedea aievea nişte căţei cari aveau să crească în copil, şi de care acesta urma să turbeze mai târziu. Nu este această imagine a câinelui, care contaminează cu căţei pe cel muşcat, cel puţin tot atât de impresionantă ca a fiarei apocaliptice? Experienţa inevitabilului şi toată panica primară a omului, care se vede pierdut, şi-a găsit întruchiparea fulgerătoare, în această viziune."[247] Cîinele turbat, opus lui Nero, câinele credincios al familiei, ajunge să-l întrupeze de astă dată pe diavol în ipostaza lui eschatologică, de Antihrist, fiind o personificare a umbrei înseşi a scriitorului, a celor mai adânci spaime de desfiinţare şi neant ce-i ameninţă eul.

"A vedea aievea" ceea ce nu există în viaţa cotidiană este sarcina şi privilegiul gândirii magice. Privit prin prisma aceasta miraculoasă, satul profan se încarcă de o sarcină sacră, iar suprarealitatea coboară asupra realităţii. "Satul era pentru mine o zonă de minunate interferenţe: aci realitatea, cu temeiurile ei palpabile, se întâlnea cu povestea şi cu mitologia biblică, ce-şi aveau şi ele certitudinile lor. Îngerii şi Tartarul dracilor, cu puii săi negri, erau pentru mine fiinţe, ce populau însăşi lumea satului. Trăiam palpitând, şi cu răsuflarea oprită când de mirare, când de spaimă, în mijlocul acestei lumi."[248] Din intimitatea magică a

străin ce a pătruns în om".

[246] Henri H. Stahl se îndoieşte de veracitatea povestirii, arătând că, "în grai popular, dinţii canini poartă şi numele de «căţei»; bănuiam deci că baba spusese că se văd în rană urmele dinţilor câinelui şi că interpretarea cu «căţeii mici» era a copilului speriat, cu o imaginaţie care însă de pe atunci se arăta a fi excesivă". *Op. cit.*, p. 101.

[247] *Elogiul satului românesc*, p. 39. Îndoielnică sub aspectul veridicităţii etnografice, întâmplarea se încadrează (şi nu întâmplător) foarte bine în seria exemplelor de "materializare" a bolilor în obiecte concrete, discutate de Lévy-Bruhl, în *L'expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, cap. VII, subcap. "Cas crucial: le traitement par succion; le medicine-man y préfigure l'extraction de la maladie matérialisée".

[248] E. Cassirer ar spune că "ceea ce lipseşte în primul rând aici este o delimitare stabilă între obiectul simplu al

cotidianului cu fabulosul va lua naştere concepţia blagiană asupra sofianicului. Împrumutat de la marii teologi ruşi ai începutului de secol, Soloviov, Florenski sau Bulgakov, conceptul transcendenţei care coboară rememorează pentru filosof credinţa copilului că "noaptea stelele coboară până aproape în sat, participând într-un fel la viaţa oamenilor şi ascultându-le răsuflarea"[249].

Imaginea pământului care se atinge cu cerul, înţeleasă ca o conjuncţie a contrariilor, a lumii conştiente cu sfera fantasmelor inconştientului colectiv, va reveni adesea în opera lui Blaga, în special atunci când aceasta se inspiră explicit din experienţele infantile. Copilăria este, într-un poem, vârsta "când mă trânteam în pajişte pe spate / cu ochii către bolta în senin, / mă-nchipuiam întins cu foalele pe cer, / lin / răzimat pe coate" (*Din copilăria mea*), iar curcubeul din *Autoportret* este un pod între jos şi sus, între concret şi ideal. Metafora apei "din care curcubeul / îşi bea frumuseţea şi nefiinţa" regăseşte imaginea animistă a triburilor birmaneze, pentru care curcubeul este un spirit care, după ce devorează sufletul câte unei victime, coboară să bea apă dintr-un lac sau mare[250]. Poetul devorat de curcubeu călătoreşte pe acest drum magic către lumea cealaltă, a duhurilor morţilor.

O tentativă de comunicare cu sacrul este şi "punerea la încercare" a cerului. Privind în sus, copilul are impresia că bolta cerească îl însoţeşte oriunde ar merge. Iluzia optică a

---

reprezentării şi percepţia reală, între dorinţă şi îndeplinirea ei, între imagine şi lucru. Acest fapt este indicat în maniera cea mai netă de importanţa decisivă pe care le au experienţele onirice în geneza şi construcţia conştiinţei mitice. [...] nu încape nici o îndoială că anumite concepte mitice fundamentale nu pot fi înţelese, în structura lor specifică, decât cu condiţia de a ţine cont de faptul că pentru gândirea şi «experienţa» mitică există un du-te-vino necontenit între lumea visului şi cea a realităţii obiective. [...] Şi, în acelaşi chip în care nu există o diferenţă bine stabilită între vis şi trezie, gândirea mitică nu distinge ferm nici sfera vieţii de cea a morţii." *Op. cit.*, p. 57-58.

249 *Elogiul satului românesc*, p. 38. "Sunt aici, comentează Blaga în continuarea discursului de recepţie la Academie, sentimente şi vedenii nealterate de nici un act al raţiunii şi de nici o cosmologie învăţată şi acceptată de-a gata. Iată experienţe vii, care leagă cerul de pământ, care fac o punte între viaţă şi moarte, şi amestecă stihiile după o logică primară, căreia anevoie i te poţi sustrage, şi care mi se pare cu neputinţă în altă parte, decât în mediul înţeles şi trăit ca o «lume», a satului."

250 Credinţa este relatată de E. Tylor: "Toate persoanele care au parte de o moarte nefericită, printr-o căzătură, înec sau de dinţii animalelor feroce, mor deoarece curcubeul le-a devorat *ka-la*-ul, spiritul. După ce devorează câte un om, curcubeului i-e sete şi coboară să bea apă; atunci poate fi văzut pe cer bând apă. Iată de ce, atunci când se arată un curcubeu, se spune: «Curcubeul a venit pentru a bea apă, cineva va muri de moarte violentă." *Op. cit.*, p. 336.

deplasării cerului o dată cu observatorul serveşte în *Hronic* drept suport unei viziuni egocentrice. Copilul, la fel cu omul magic, se află pretutindeni în mijlocul universului, deoarece *puterea* sa este cea care dispune fibrele lumii sferice dimprejur. Un mic paradox pune la încercare sentimentul grandios de sine: Lucian constată că bolta se mişcă nu doar împreună cu el, ci şi cu prietenul său Adam. Pentru a tranşa situaţia, copiii pun la cale un experiment logic: cei doi *kapnobatai*[251] ar urma să pornească din acelaşi punct şi să se îndepărteze până când cerul, care îi urmează pe amândoi, va crăpa la mijloc. În această aparent simplă curiozitate de copil trăind în orizont fabulos, filosoful religiilor încarcă un sens metafizic: dorinţa secretă de a accede la sacru şi a câştiga putere. "Cheia" interpretării va fi oferită de Blaga însuşi atunci când, în *Trilogia valorilor*, pomeneşte "credinţa că în anume zile privilegiate ale anului «se deschide cerul» şi că prin deschizătură se revarsă un torent de har magic peste creaturile de jos". Mersul hipnotic cu ochii în sus are rolul de a scădea nivelul mental, pentru ca, în starea de semitransă autoindusă, copilul să vadă în tărâmul întredeschis al fantasmelor "nu numai cetele îngereşti, dar şi viitorul, adică catastifele, gelos păzite, în care este scrisă soarta"[252].

Intuiţia scânteii divine interioare hrăneşte o credinţă obscură în nemurire. O fiinţă care a intrat în rezonanţă cu harul este indestructibilă, moartea nu îi poate stinge *puterea*. La fel cu spaţiul, nici timpul nu este omogen şi uniform, destinul uman având segmente slabe şi segmente dense[253]. Aşa cum există locuri protectoare (vatra, casa, satul) şi locuri periculoase (bulboana, râpa, pădurea), la fel există momente bune şi momente rele. Nenorocirea şi

---

251 *Kapnobatai*, cei ce merg în nori, este numele dat de Strabon dansatorilor şi vrăjitorilor geţi, care utilizează fumul halucinogen al cânepii pentru a călători în zbor extatic.

252 *Despre gândirea magică*, p. 295.

253 Spre deosebire de cunoaşterea ştiinţifică, pentru care timpul este omogen şi cuantificabil, "viziunea mitică şi religioasă asupra lumii nu ar admite niciodată ca timpul să devină un asemenea cuantum omogen. Timpul este considerat, dimpotrivă, [...] sub forma specifică a unui «*quale*». [...] Ceea ce am constatat pentru spaţiu constatăm acum şi pentru timpul mitic: forma lui depinde de un fel de accentuare religioasă şi mitică foarte specifică, care distinge «sacrul» şi «profanul». Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 147-148.

moartea sunt provocate de "un ceas rău, o clipă de nebăgare de seamă sau pisma altor puteri". Ceasul sau "gândul rău" îl aduce pe câinele turbat, sau pe cucii cu scuipat vrăjit care ar putea "să încurce, cu zborul lor însuşi, firul sorţii între răsărit şi apus". Ceasul bun, în schimb, aduce o împlinire sau o izbândă, asigură reuşita unei noi "isprăvi" pe care micul Lucian sau Blaga, scriitorul matur, a plănuit-o. În gândirea magică şansa nu este niciodată întâmplătoare, ci depinde de configuraţia puterilor în raport cu individul[254]. Atunci când acesta ştie să profite de momentul potrivit, *mana* se revarsă asupra lui, aducându-i invincibilitate şi fericire.

Făpturile invadate de sarcina magică a ceasului bun devin nişte "insule" stabile în fluxul "marii treceri", în timp ce făpturile prinse în vârtejul acesteia sunt târâte inexorabil spre deriziune şi moarte. Blaga extinde această intuiţie asupra distincţiei sat / oraş, atribuindu-i primului sentimentul veşniciei parmenidiene, iar celui de-al doilea pe cel al curgerii heracliteene. "A trăi la oraş însemnează a trăi în cadrul fragmentar şi în limitele impuse la fiecare pas de rânduielile civilizaţiei. A trăi la sat însemnează a trăi în zarişte cosmică şi în conştiinţa unui destin emanat din veşnicie." Aşezat în centrul lumii, integrat într-un "destin cosmic, într-un mers de viaţă totalitar, dincolo de al cărui orizont nu mai există nimic", satul real se deschide spre misterul cosmic şi spre mit[255]. Atunci când sacrul se revarsă asupra sa din înalt, satul sofianic se imortalizează într-un "tablou transcendent".

Spaţiul alveolar sau distrugător şi timpul benefic sau malefic sunt categorii ale gândirii magice, constituind substructura metrică a viziunii infantile şi primitive despre lume. Pe baza omologiei dintre copilărie şi ruralitatea arhaică, Blaga ipostaziază intuiţia centralităţii magice a copilului în sentimentul de *axis mundi* pe care îl atribuie satului românesc. Satul este extensiunea matricei materne şi de aceea, din punctul de vedere al individului creator, el se

254 Lucien Lévy-Bruhl a analizat numeroase exemple de comportamente primitive în care şansa este gândită ca o consecinţă a acţiunii puterilor invizibile. Patima pe care o depun primitivii în jocurile de noroc s-ar explica prin dorinţa de testare a intenţiei puterii în raport cu ei. Vezi *L'expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, p. 37-66.

combină cu vârsta adoptivă a copilăriei. "În cultura minoră insul creator adoptă o dată mai mult psihologia copilului, care de asemenea e universalitate nediferenţiată. Viziunea despre spaţiu, în cultura minoră, nu prea depăşeşte, ca amploare, orizontul vizibil; satul, aşezarea, cătunul, e centrul lumii, iar lumea e vizibilă aproape în întregime dintr-un loc; singur orizontul văzut se prelungeşte de-a dreptul în mitologie. Într-o cultură minoră viziunea despre timp nu prea depăşeşte durata organică a unei vieţi individuale; dincolo de acest orizont timpul e oarecum ceva suspendat sau ceva amorf."

Sentimentul de cosmocentrism şi de atemporalitate a satului sunt prin urmare o expresie elaborată a trăirii empatetice a copilului, a stării de comuniune cosmică specifică sinelui nediferenţiat. Pasivitatea "mioritică" a românului, retragerea din istorie şi boicotul istoriei, teme pe care morfologia culturală a primei jumătăţi a acestui secol le-a dezbătut pasional, se grefează în cazul lui Blaga pe propriile comportamente de profunzime, cu origine în reacţiile infantile. Consideraţiile etnologice ale filosofului culturii sunt adesea generalizări libere din propria atitudine de viaţă, astfel încât pluralul *noi*, ce exprimă subiectul colectiv al satului, trebuie citit de fapt ca un *eu*, expresie a personalităţii individuale a teoreticianului. "Dezamăgirea" (în sensul termenului francez de "desenchantement"), fragmentarea şi unilateralitatea atribuite culturii majore trimit la structurile maturităţii trăite de scriitorul însuşi, în timp ce vraja, totalitatea şi multilateralitatea culturii minore trimit la structurile experienţei sale infantile. De fiecare dată când este cuprins de nostalgia satului, Blaga exprimă în subliminar dorinţa de a evada din configuraţia eului matur şi de a regresa spre complexul magic al sinelui infantil.

Adolescenţa socratică

255 *Geneza metaforei şi sensul culturii*, p. 340.

O dată cu părăsirea satului natal şi plecarea la şcolile de la Sebeş şi Braşov, Lucian trăieşte o ”desvrăjire”, o ruinare a modelului cosmologic magic. Ieşirea din sfera de protecţie a mamei, schimbarea decorului şi a mediului uman, dorinţa de a face faţă noilor cerinţe formulate de şcoală îi impun un efort sporit de concentrare asupra realităţii. Categoriile şi comportamentele magice se dovedesc incapabile a-i asigura integrarea în ritmul vieţii citadine şi de aceea vor fi refulate de către eul diurn. Or, potenţarea principiului realităţii în dauna celui al plăcerii fantasmatice se face prin reiterarea scenariului autonomizării eului de sinele infantil. Atunci când, aşezat abuziv de fratele său în prima bancă a clasei întâi, Lucian este trimis de profesor în ultima bancă, în el renaşte spaima de a nu fi recunoscut şi acceptat ca persoană. Şi, aşa cum, în preajma vârstei de patru ani, el a emers din mediul confuzional feminin (matern) prin descoperirea identităţii sale sexuale masculine, diferită de cea a surorii moarte, la fel el apelează acum la un model comportamental masculin (patern), şi anume la atitudinea intelectivă, ca mijloc de afirmare personală. Scenariul se va repeta apoi la şcoala din Braşov.

Mama şi tatăl constituie prin urmare pentru Lucian polii a două modalităţi cognitive opuse. Cunoaşterea de tip matern are în centru relaţia cu Misterul, cu întregul cosmic, şi utilizează imaginile sincretic-magice. Cunoaşterea de tip patern are în centru relaţia cu realitatea, folosind imagini analitice. În opoziţie cu *Weltanschauung*-ul de superstiţii folclorice al Anei Blaga, viziunea despre lume a lui Isidor Blaga este una raţionalistă, cu ambiţii filosofice. Deşi hirotonisit preot, tatăl lui Lucian este un voltairian, cu aplecări ştiinţifice şi iniţiative tehnice, care “îşi îndeplinea sarcinile preoţiei pe care în cea mai mare parte le socotea emanate din credinţi deşarte, ca un conştiincios adept al pravilei, dar oricum numai aşa cum se putea fără de elanul unei adevărate convingeri”. Descendent dintr-o familie luminată, Isidor nu găsise pentru aspiraţiile sale culturale (format în şcoli nemţeşti, “îl pasiona

literatura universală, dar şi matematica", "citea pe Kant, Schopenhauer sau David Strauss", îi sfătuia pe săteni în probleme de tehnică agricolă şi îmbunătăţiri funciare) o rezolvare socială mai bună decât cariera preoţească.

Dar "aleanul altor orizonturi", ce nu îşi găsea calea directă de manifestare, îl condamna "să rămână până la urmă un nemulţumit". Pasiunea pentru cunoaştere şi lectură pe care el o transmite copiilor este impregnată de un sentiment al incomunicabilităţii (cititul este pentru el o modalitate de izolare de lume) şi o anumită resemnare şi pudoare afectivă nordică[256], ce se vor regăsi în comportamentul matur al autorului *Trilogiilor*. Preot onest, dar fără vocaţie, Isidor Blaga este un liber-cugetător, care îi induce micului Lucian o atitudine critic-pozitivistă în faţa lumii, o luciditate ironică. Nici frustrările şi nemulţumirile, nici boala care îl va doborî prematur, nu reuşesc să-i mortifice agerimea minţii, caracterul vioi şi apetitul de viaţă. Pentru Lucian, el este o figură tonică, ce înfruntă greutăţile cu un umor socratic şi invită, în ciuda retractilităţilor şi ezitărilor de moment, la acţiune şi afirmare de sine.

În lumina acidă a tatălui, viziunile superstiţioase care alcătuiesc lumea magică a mamei se dizolvă rapid. Femeile familiei se feresc să practice în prezenţa lui riturile magiei populare (cum sunt farmecele împotriva albeţii), nu atât din cauza confesiunii creştine a preotului, cât a poziţiei sale iluministe. Tonul glumeţ al tatălui corodează iremediabil superstiţiile în care trăieşte micul Lucian. Atunci când acesta se sperie de apropierea cucului malefic, care ar putea să-i inhibe creşterea, tatăl "rearanjează" imediat perspectiva, dezvăluind că povestea despre "scuipatul cucului" este bună "pentru copiii proşti din vale, nu pentru copiii deştepţi din deal"[257]. Interiorizând tot mai mult modelul patern, Lucian ajunge, la Braşov, să denunţe

256 "Aproape ziua întreagă el citea întins pe pat. Cu noi nu mai ajungea decât la un schimb de tăceri. Înainte de amiază, după-amiaza şi noaptea – până pe la ora două, el citea. Era cuprins de obicei de cărţi nemţeşti, ce şi le procura la profesorii saxoni de la gimnaziul din Sebeş." *Ibidem*.

257 Anularea viziunii magice are loc în acest caz printr-un argument de autoritate, tatăl impunând pur şi simplu o nouă viziune, "realistă", care se dovedeşte mai securizantă şi mai comodă pentru copil. Dar, prin forţa exemplului, copilul va asuma tot mai mult acest comportament cognitiv, imaginea tatălui stând, după psihanalişti, la baza formării supraeului.

singur viziunea ce i-a dominat copilăria "drept ceea ce era: adică drept mitologie. Ce caraghioasă mi se părea întâmplarea cu cărăbuşul!".

Extraordinar de grăitoare este amintirea pe care Blaga nu "se îndură s-o lase nespusă" referitoare la accesul său de religiozitate de dinaintea pubertăţii. După cum s-a văzut, sentimentul religios "sporit de cele mai necontrolate excrescenţe" care îl invadează în perioada de latenţă este o pseudomorfoză a trăirii magice a primei copilării. Refulat în varianta lui superstiţioasă, fondul numinos revine cu aceeaşi forţă covârşitoare într-o nouă expresie "stilistică", cea creştină, determinând în băiat adevărate crize de pietate şi rugăciune, chiar de mistică "sălbatică", ce îl face să afirme că poate intra nepedepsit în altar deoarece "eu am legătură cu Dumnezeu, chiar eu pot fi Dumnezeu"[258]. Or, reacţia prin care băiatul se ridică "împotriva unor atari sentimente şi preocupări ce ameninţau cu formele lor în devălmăşie să-mi ia aerul de la gură ca o pădure prea deasă" este catalizată de lipsa de religiozitate a lui Isidor. Apostrofat de acesta că îşi face crucea pe ascuns, Lucian mărturiseşte că motivul sfielii este tatăl însuşi: "Pe urmă am îngăimat: «Mi-e ruşine de Tine!». Remarcasem pesemne că Tata nu se îndemna acasă, printre ai săi, niciodată la vreo rugăciune, necum la semnul crucii. Cum era să nu mă ascund după perdea, unde martor al meu era doar soarele ce răsărea!".

Întărit tot mai mult de nevoia de adaptare la realitate, eul raţional patern sfârşeşte prin a refula sinele magic matern. Privindu-şi copilăria prin prisma teoriei goetheene a celor "două suflete"[259], Blaga îşi aminteşte în legătură cu primii ani de şcoală la Sebeş: "Se deşteptase,

---

[258] Episodul, povestit de Blaga însuşi, "într-o ocazie de foarte bună dispoziţie", este relatat de Anastase Demian, care vede aici dovada "că Lulu avea din copilărie sentimentul deosebitei lui individualităţi". Cf. Bazil Gruia, *Blaga inedit. Efigii documentare*, vol. I, p. 81. Dincolo însă de intenţia vanitoasă pe care este posibil s-o fi imprimat Blaga însuşi, întâmplarea pare să provină din intuiţia genuină a copilului asupra participării magice, extinsă asupra riturilor creştine.

[259] Iată cum traduce Blaga celebra tiradă a lui Faust: "Ah! Două suflete-s în mine! Cum se zbat / În piept, să nu mai locuiască împreună! / Unul de lume strâns mă ţine, încleştat / Cu voluptate, celălalt puternic / Către cereşti limanuri mă îndrumă". Goethe, *Faust. Tragedie*, În româneşte de Lucian Blaga, Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1955, p. 75.

ce-i drept, în mine un simţ al datoriei care nu ceda şi cu care răzbeam. Nu mă speriau greutăţile şcolii, trebuia însă să înfrâng necurmat un urât fără nume, fără capăt şi fără fund al săptămânilor. [...] Aveam două umbre, o umbră de zi, şi-o umbră de noapte. Umbra de zi era a soarelui, umbra de noapte era a dorului". Dorul care îl "ţine încleştat cu voluptate" de lumea maternă vine din ceea ce filosoful romantic C. G. Carus numea deja *sufletul inconştient*, în timp ce atracţia către "celeştile limanuri" ale ideilor platoniciene aparţine *sufletului conştient*[260]. Deşi necesară, ruperea din sfera de atracţie a primului este resimţită ca o decuplare de la principiul vitalităţii şi plenitudinii existenţiale, de unde "urâtul fără nume, fără capăt şi fără fund" al vieţii citadine.

Prin plecarea la oraş, Lucian descoperă că universul care până atunci se închidea alveolar în jurul său este mult mai larg, încât iese din sfera de proiecţie animică a mamei. Două sunt disciplinele şcolare pe care Blaga le recunoaşte ca hotărâtoare în schimbarea perspectivei superstiţioase asupra lumii cu una "naturalistă": geografia şi astronomia. Geografia extinde sfera antropocentrică a satului la cea a globului terestru, iar astronomia o deschide spre infinitul astral. Expansiunea viziunii este solidară cu o creştere a sferei eului. "Astronomia îmi comunica realmente sentimentul unei creşteri personale, al unei treziri. În marginea ei îmi făceam singur speculaţiile. Descoperii cărţile lui Flammarion. Perspective cosmice negândite mi se deschideau. Lumea planetară şi galatică deveneau pentru mine un mediu real, care îmi solicita la fiecare pas un efort de descurcare şi în care palpitam cu ardoarea proprie vârstei".

În concepţia tânărului Blaga, modelul Kant-Laplace dizlocă atât modelul cosmologic magic, cât şi cel creştin, ce şi l-a disputat într-o oarecare măsură pe copilul Lucian. "Trezirea" de care vorbeşte memorialistul are un sens opus "cutremurului" religios prin care a trecut

---

[260] Apud Albert Beguin, *Sufletul romantic şi visul. Eseu despre romantismul german şi poezia franceză*, Traducere şi prefaţă de D. Ţepeneag, Bucureşti, Editura Univers, 1970, Cap. "Mitul inconştientului".

Kierkegaard. Este o trezire a unui raţionalism socratic, critica religiei făcută de Lucian amintind de argumentele prin care Xenofan lua în derâdere antropomorfismul mitologiei greceşti[261]: "Mă întrebam uneori dacă Hristos s-a întrupat şi pe planeta Marte. De unde, până atunci, mă frământasem încarcerat într-o viaţă interioară de natură religioasă dominată de mitologia biblică, acum îmi denunţam singur această mitologie, fără de ajutorul vreunei lecturi".

Spaţiul şi timpul reprezentării "naturaliste" a lumii devin infinite, omogene şi indiferente. Contactul magic cu misterul existenţial se întrerupe, Lucian simţind plecarea din sat ca pe o cădere din *pleroma* copilăriei şi un exil. *Vatra* şi *drumul* sunt, după cum au observat criticii[262], două metafore obsedante ale operei lui Blaga, prin care sunt puse în contrast intuiţia centralităţii magice a copilăriei şi sentimentul periferialităţii destinului adult[263]. Vasile Fanache a analizat metaforele spaţio-temporale ale viziunii vârstei adoptive a maturităţii, regrupându-le sub semnul drumului (umblet, pelerinaj, căutare, rătăcire etc.) şi al trecerii (curgere, fluiditate heracliteană, timp ireversibil etc.)[264]. Dacă putem aşeza copilăria lui Blaga sub emblema Hestiei, zeiţa maternă protectoare a vetrei, adolescenţa şi maturitatea lui stau sub emblema lui Hermes, zeu al călătoriilor, ce îl umplea şi pe Isidor Blaga cu "aleanul altor orizonturi".

Aşa cum sinele magic este cuplat vârstei adoptive a copilăriei şi spaţiului cosmocentric al satului, eul lucid este combinat cu vârsta adoptivă a maturităţii şi cu spaţiul izotrop al oraşului. Teoretizând modul de viaţă citadin, Blaga recurge din nou la o generalizare liberă

---

261 "Dacă un bou ar putea picta un tablou, zeul său ar arăta ca un bou." Frg. 15, precum şi frg. 14 şi 16.

262 Mircea Vaida, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1982, p. 9.

263 Valorizarea polarizată a spaţiului şi a mişcării a fost convingător pusă în evidenţă de Jean-Pierre Vernant în *Mit şi gândire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică*, Traducere de Zoe Petre şi Andrei Niculescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1995, Cap. "Organizarea spaţiului". Copilul recunoscut de părinte este consacrat la vatra casei părinteşti, patronată de Hestia, în timp ce copilul renegat este expus la o răscruce de drumuri, patronată de Hermes.

264 Vasile Fanache, *Eseuri despre vârstele poeziei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1990, Cap. "Umblet

din propria experienţă: "Omul oraşului, mai ales al oraşului care poartă amprentele timpurilor moderne, trăieşte în dimensiuni şi stări tocmai opuse: în fragment, în relativitate, în concretul mecanic, într-o trează tristeţe şi într-o superficialitate lucidă. Impresiile omului de la oraş puse pe cântar de precizie, îngheaţă, devenind mărimi de calcul; ele nu se amplifică prin raportare intuitivă la un cosmos, nu dobândesc proporţii şi nu se rezolvă în urzeli mitice, ca impresiile omului de la sat"[265]. În termeni aproape bergsonieni, Blaga defineşte existenţa citadină ca fiind dominată de un principiu îngust al cantităţii, ce atomizează şi mortifică acele trăiri care, în mediu rural, se integrau într-o durată vitală continuă şi într-o totalitate nedespicată.

Judecata afectivă nu întunecă însă judecata de valoare, Blaga recunoscând că o cultură minoră nu poate să suplinească şi nu trebuie să inhibe aspiraţia de întemeiere a unei culturi majore. Aşa cum plecarea din sat este sfâşietoare, dar necesară, la fel spiritualitatea românească are sarcina de a dezvolta o cultură majoră care să o scoată din anistorismul celei minore şi să o proiecteze în marea istorie universală. Soluţia pe care o propune filosoful român este o cuplare a culturii rurale cu cea citadină, astfel încât cea de-a doua să o *sublimeze* şi să o *monumentalizeze* pe cea dintâi[266]. Or, în însuşi modul de punere a problemei se întrezăreşte ecuaţia esenţială a creativităţii blagiene. Raportul sat / oraş traduce raportul dintre inconştientul şi conştiinţa scriitorului, dintre intuiţiile şi amintirile sale infantil-magice, pe de o parte, şi conţinuturile activităţii sale cognitive raţionale. Constatând "înstrăinarea prea mare a omului de veşnica Mumă"[267] presupusă de cultura majoră, Blaga visează o redeschidere spre "centrul ei generator, binecuvântat şi rodnic ca stratul mumelor".

Prin ideea de racordare a geniului citadin la matricea stilistică a satului, Blaga exprimă fidel propriul proiect interior, de reinstituire a contactului placentar dintre eul matur şi sinele

---

şi popas" şi "Trecere, petrecere".

[265] *Elogiul satului românesc*, p. 39.

[266] *Ibidem*, p. 48.

[267] *Geneza metaforei şi sensul culturii*, p. 349.

infantil, dintre intelectul socratic patern şi inconştientul magic matern. Necesitatea plecării din sat şi în acelaşi timp dorul întoarcerii constituie tiparul scenariului metafizic pe care se va construi apoi şi filosofia lui Blaga: la fel creatorului său, omul blagian este aruncat în afara misterului existenţial de către un sistem de censuri, care îl condamnă prin aceasta la un destin creator, la perpetua încercare de revelare şi recuperare a totalităţii pierdute. Prevalenţa magicului asupra raţiunii în procesul creaţiei este de altfel deschis afirmată de scriitor atunci când polemizează cu Letiţia pe tema "de unde vine talentul – Lucian susţinând mereu că de la mama lor «cu talentul ei de fabulaţie», iar mama [Leliei Rugescu, n.m.] susţinea sus şi tare că numai şi numai de la tatăl lor, Isidor. Discuţia a rămas mereu deschisă"[268].

În virtutea acestei mişcări de revenire la centru, în ciuda ieşirii din ciclul magic, locul ocupat de acesta în economia interioară a lui Blaga va rămâne nuclear. După o adolescenţă mai mult sau mai puţin pozitivistă, în care se pun bazele gnozei ştiinţifice de mai târziu (în biologie sau istorie), dar şi ale preocupărilor metafizice şi filosofice, în preajma vârstei de douăzeci de ani fondul magic va suferi o decompensare. Refulat de luciditatea raţionalistă, el revine la suprafaţă în momentul în care tânărul creator va încerca să-şi construiască un univers poetic.

Conţinuturile reemergente nu vor mai avea însă spontaneitatea originară; cenzurat de scepticismul ştiinţific, magicul se sublimează în mitologic. El pierde funcţia "participativă", eul rămânând desincronizat faţă de *mana*. Speranţa secretă a scriitorului va fi aceea de a regăsi, prin creaţie, facultatea de participare magică la mister pe care copilul o experimenta nemijlocit. Deşi "trezirea" lucidităţii a retezat toată figuraţia de superstiţii folclorice care

[268] Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 97. Cele două poziţii dezvăluie desigur o relaţie simetric oedipiană cu părinţii de sex opus a celor doi fraţi, Lelia Rugescu având dreptate să afirme că unchiul ei este de fapt rezultatul îmbinării celor două componente, maternă şi paternă: "Lucian greşea, cred eu (în *Hronic*, în discuţii), afirmând că talentul în familie vine exclusiv de la mamă, şi îşi nedreptăţea tatăl, pe Isidor, care (zicea el) era numai foarte inteligent. Căci consider că aplecarea bunicului spre tâlcurile filozofiei, neîncetata lui frământare, setea lui arzătoare spre cunoaştere, sentimentul lui permanent de neîmplinire purtau în sine, desigur, fermentul care pregătea ivirea marelui său fiu – Lucian". *Ibidem*, p. 132.

populau conştiinţa copilului Lucian, sensul adânc al magicului a rămas sedimentat în inconştientul poetului. Blaga păstrează o apercepţie confuză dar puternică a sacrului, o intuiţie a puterilor psihoide sau animice ce pulsează sincron în om şi în univers. Această intuiţie reprezintă rădăcina din care va creşte opera sa, "cotorul" care leagă între ele preocupările metafizice, poetice, religioase şi ştiinţifice ale gânditorului.

Entuziasmul dionysiac

Introversiunea erotică

În anii adolescenţei, îşi aminteşte Blaga, "lecturile mele filosofice singure aveau aripi, şi mediul meu cel mai prielnic era acela al imaginaţiei abstracte. [...] Metafizica devenea tot mai mult viciul meu fără leac". "Cu o siguranţă de noctambul şi cu o intuiţie ce nu da greş", el îşi găseşte "tocmai lecturile trebuincioase" pentru poziţia intelectualistă şi pozitivistă pe care o adoptă după ieşirea din copilăria magică. Viitorul filosof citeşte, după propria mărturisire, încercările de metafizică materialistă ale lui Vasile Conta, comunicări din *Analele Academiei Române*, studii darwiniste, tomuri de Spinoza, Schopenhauer, Kant, Platon, Haeckel, Bergson, Harnack, pe neokantienii din Şcoala de la Marburg. În acelaşi timp, începe să-şi pună în exerciţiu "înclinările analitice şi de sinteză", scriind şi publicând mai multe studii, asupra visului, asupra numărului şi a judecăţilor kantiene, asupra misterului, câteva *Note despre intuiţie în filosofia lui Bergson*, un eseu despre conceptele de materie şi energie, unul despre *Intelectualismul în filosofie*, altul despre *Mit şi cunoştinţă* etc.

Deşi se află în mijlocul a ceea ce retrospectiv va numi "perioada naturalismului", nici poezia nu "a contenit niciodată a-mi face semne". La paisprezece ani "se îndeletniceşte prin genul fabulei", la cinsprezece scrie versuri în maniera lui Goga, debutând în *Tribuna* (Arad) cu *Pe ţărm* şi *Noapte*, la douăzeci şi unu "se pomeneşte uşor luat de un nou val liric". Nici una din poezii nu anunţă însă "versurile libere, în ritmuri abrupte, de proză extatică", din *Poemele luminii*, şi de aceea sunt arse "cu uşurinţa decepţionatului". Pentru a descoperi adevărata

inspiraţie şi marea poezie, Lucian Blaga va trebui să treacă printr-un cutremur sufletesc, care să dizloce eul raţionalist şi să refacă legătura cu gândirea miraculoasă a primei copilării.

Evenimentul menit să determine reemergenţa fondului magic reiterează, nu întâmplător, complexul traumatic infantil. În toamna anului 1916, în timpul refugiului său la Viena, Blaga se îndrăgosteşte de Cornelia Brediceanu. În vara lui 1917, el este invitat acasă la familia fetei, vizită în urma căreia mama şi fratele Corneliei îi cer să întrerupă relaţiile, considerându-l "un june neisprăvit". Respingerea îi provoacă "nopţi şi zile, zile şi nopţi, şi săptămâni, sfâşiate de veghe, arse de chin", deoarece tânărul are impresia că, o dată cu dragostea pentru Cornelia, este pusă în discuţie însăşi fiinţa sa. Lucian trăieşte din nou, dramatic, sentimentul că lumea nu îl doreşte şi îl respinge. Aşa cum propria familie dorise la naştere ca el să fie Lelia, la fel familia Brediceanu ar dori acum ca el să fi fost *altcineva*, să încarneze o partidă socială ideală pentru Cornelia. Simţind că nu este acceptat prin el însuşi, Lucian recade vertiginos în abisurile nefiinţei şi ale tăcerii fabuloase în care fusese claustrat în primii ani de viaţă. Pusă la îndoială, întreaga sa individualitate suferă şocul dezagregării, poetul regresând la poziţia sinelui primar nediferenţiat. Spaţiul mental embrionar în care se închide, periculos şi protector în acelaşi timp, îi oferă refugiu în faţa agresiunii la care îl supune lumea exterioară.

Mecanismul apărării prin introversiune este una din schemele cele mai profunde ale personalităţii lui Blaga. *Hronicul şi cântecul vârstelor* depune numeroase mărturii în acest sens. La începutul primului război mondial, când fraţii săi Longin şi Lionel sunt mobilizaţi pe front, Lucian se retrage "în desişurile mele lăuntrice", încercând "în singurătatea de acasă [...] să mă realcătuiesc". Metoda "evadării fără de paşi", cum îşi numeşte memorialistul fuga în interioritate, este menită să-l scoată din imperiul "marii treceri" şi să-l redea atemporalităţii increatului. El trăieşte primul război mondial ca pe o lungă perioadă de izolare în sine. Vitregia şi ostilitatea vieţii sociale, dar şi monotonia şi lipsa ei de orizont, îl împiedică să se proiecteze în afară, reorientându-l spre trăirile lăuntrice. Cu o angoasă surdă, el mărturiseşte

că îi vine tot mai greu să se smulgă din spaţiul autist al tăcerii şi incomunicabilităţii: "Departe de neajunsurile crude ale războiului, viaţa mi se scurgea într-o monotonie sfâşietoare, uneori, ca o lungă duminică. Ca o lungă duminică, ce nu avea nimic comun cu intensitatea interiorizărilor mele. Golul dinafară îl compensam lăuntric. Dar efortul de-a mă smulge din acest spaţiu, fără de ecouri, era anevoios foarte, câteodată, căci trebuia să-l fac singur, fără de sprijinul unor semeni orientaţi în acelaşi sens, sau al vreunui curent care te ia şi te duce."

Uneori apatia sa atinge intensitatea mortificării. În imobilitatea protectoare, Lucian are senzaţia că se reifică, că devine un obiect inert, în care nu mai pulsează voinţa de viaţă. Sunt emblematice două scene în care poetul letargic, topit în natură, este înconjurat de animale, asemeni viitorului său personaj Pan. Într-o scrisoare adresată Corneliei, el evocă tandru autoironic viţelul care, pentru a-i confirma "ideile emancipate" pe tema misticii hinduse, "s-a apropiat cu gravitate de mine [...] şi m-a lins pe frunte" (LII)[269]. O senzaţie de obiect inanimat îi provoacă poetul şi unei bufniţe care se aşază liniştită pe banca unde el meditează nemişcat, ca o "prezenţă ireală chiar şi pentru aerul dimprejur". Aidoma cucului ce îl speria pe micul Lucian, bufniţa este un animal malefic, mesager al lumii de dincolo[270]. Confruntarea cu pasărea ce îl ţintuieşte "ipnotic cu ochii ei de foc" este văzută de Blaga ca un simbol pentru fascinaţia ataraxică pe care vidul nocturn o exercită asupra sa, pentru o anumită vocaţie a non-existenţei ce nu va fi niciodată complet trădată. Bufniţa este pentru memorialist pasărea totemică a scufundării în noaptea interioară.

De fiecare dată când "voinţa de viaţă" i se epuizează şi energiile comunicative i s-au

269 Pasajele din scrisorile către Cornelia sunt citate după *Corespondenţă (A-F)*, Ediţie îngrijită, note şi comentarii de Mircea Cenuşă, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989. În paranteză sunt indicate cu cifre romane numerele scrisorilor.

270 Bufniţa este "o pasăre a nenorocirii, simbolizând noaptea, angoasa, coşmarul, moartea subită şi imprevizibilă", dar şi veghea nocturnă a cercetătorului sau a ocultistului ce efectuează "opera la negru". Jean-Paul Clébert, *Bestiar fabulos, Dicţionar de simboluri animaliere*, Traducere din limba franceză de Rodica Maria Valter şi Radu Valter, Bucureşti, Editurile Artemis - Cavallioti, 1995, p. 47. "Pentru că îi este cu neputinţă să înfrunte lumina zilei, bufniţa este simbolul tristeţii, întunericului, singurătăţii şi melancoliei. În mitologia greacă, ea este interpreta lui Atropos, aceea din cele trei Parce care retează firul destinului. La egipteni, bufniţa

consumat, scriitorul renunţă la logos în favoarea liniştii. “Se întâmpla uneori, după conversaţii de ore, să cad în tăceri fără ieşire. N-aveam putere să le preîntâmpin, şi o dată înfiinţate n-aveam mijloc să le curm. Trebuia să le las să-şi facă de cap. Erau tăceri a căror prelungire mă stingherea pe mine însumi. Tăcerile acestea ieşeau deasupra, când adâncurile începeau să se angajeze în legăturile mele cu lumea şi cu fiinţele dimprejur. În asemenea clipe, orice salt jucăuş al cuvântului îmi devenea cu neputinţă. Cuvântul nu mă mai servea.” Poetul oscilează, amfibiu, între două regnuri sufleteşti, care îşi exercită periodic influenţa gravitaţională asupra lui. Acest “flux” şi “reflux” îşi accelerează ritmul în perioadele de criză, cum este cea provocată de dispreţul familiei Brediceanu[271].

Dialectica introversiune / expansivitate reparcurge ciclic diagrama tăcere / cuvânt din anii în care micul Lucian oscila între sentimentul de a fi respins şi dorinţa de a se afirma. În mod semnificativ, el îşi exemplifică în *Hronic* crizele de taciturnism printr-o scenă în care Cornelia întârzie prelungit la o întâlnire, iar la venirea ei poetul nu mai poate scoate un cuvânt. Muţenia sa pleacă dintr-o frustrare, ca şi cum în omul matur s-ar fi actualizat teama incontrolabilă a copilului că mama ar putea să-l părăsească în nefiinţă. Altfel nu se explică fantasmele de abandon care îl bântuie nemotivat în timpul aşteptării (“«Eşti supărat?» mă întrebă ea. «Nu. Eram numai neliniştit, răspund eu, într-adevăr credeam că nu mai vii. Niciodată!»“)[272]. Mai mult, tăcerea viscerală de după venirea Corneliei are rolul nu numai de a descărca anxietatea iubitului abandonat, dar şi de a o “pedepsi” pe iubita neatentă, aşa cum copilul ştia că, prin muţenia sa, atrage atenţia şi provoacă îngrijorarea mamei.

În iubirea tânărului Blaga pentru Cornelia răbufneşte nevoia compulsivă a micului

---

reprezintă frigul, bezna, moartea.” Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. I, p. 214.

271 “Situaţia mea sufletească ţi-o poţi închipui: sunt într-un continuu flux şi reflux. Nopţile nu le mai dorm. Nu ştiu când voi ajunge iarăşi la linişte”, se confesează poetul în Scrisoarea LXVI către Cornelia.

272 Scena dezvăluie foarte fin, fără ştiinţa memorialistului, felul în care Blaga îşi ridică la o demnitate existenţială, chiar mitică, reacţia “infantilă”: “La masă, am tăcut mult timp, aproape cât a ţinut dejunul. Şi eu, şi ea. Că eu eram închinat tăcerii, aceasta o înţelegeam. Dar de ce tăcea ea? Într-un târziu, ea îşi şterse cu o batistă o lacrimă. – Ce ai? o întreb. – Mă gândeam la această linişte, răspunde Cornelia. – Va trebui să te obişnuieşti cu

Lucian de a fi iubit. Este revelatoriu faptul că, în scrisori, adeseori poetul nu vorbeşte în propriul nume, ci în cel al iubitei. În mai multe rânduri, în loc să facă el declaraţii de dragoste şi fidelitate, Blaga le cere din partea Corneliei. Îndrăgostitul simte nevoia irepresibilă de a obţine de la partener promisiuni de tandreţe şi pasiune, în scenarii erotice în care se imaginează ca un beneficiar pasiv al relaţiei: "Gaor, dragoste, mi-e aşa de dor de tine, încât abia aştept să treacă şi timpul ce ne desparte. O să mă săruţi – tare şi aspru şi sălbatic?? Da?" (LXXXV); "Mă doreşti mult? – Gaor, – spune-mi-o, vreau s-o tot aud – iarăşi şi iarăşi – şi să mă îmbăt de dorul tău. Când voi fi lângă tine aşa-i, că o să-mi spui şi-atunci, că ţi-e aşa de dor de mine?" (LXXXVI); "Şi mi-e aşa de dor de tine: o să mă iubeşti tare când o să vin, da? Vreau – tare, tare, tare" (XCIX).

Dovezile de iubire pretinse Corneliei sunt menite să satisfacă nevoia de reconfort afectiv şi moral. În urma relaţiei sale insuficiente cu mama din copilărie, poetul depinde de preţuirea celuilalt pentru a se preţui el însuşi. Încrederea în sine este mediată de imaginea pe care presupune că celălalt şi-a format-o despre el: "Gaor, mă bucur nespus de mult de tine, când simţesc că mă iubeşti într-adevăr. Şi încă ceva: parcă mă iubesc şi pe mine mai mult şi mai curat – când văd că tu mă iubeşti: – o, Gaor, – mă simt un zeu – când simt pe fruntea mea aureola dragostei tale" (LXXXVI). Lucian caută în ochii Corneliei încurajarea şi încrederea pe care nu a găsit-o în ochii mamei. El îşi manipulează într-un mod nevinovat iubita, încercând inconştient să rezolve printr-un substitut tardiv frustrarea afectivă primitivă. Într-o distribuţie fantasmatică de roluri sociale, el se proiectează pe sine în ipostaza învingătorului adulat ("vreau să fiu o sinteză a tuturor posibilităţilor mari"), iar pe Cornelia în cea a spectatorului admirativ: "Acesta va fi meritul tău – meritul tău iubito, în fond e faptul că mă iubeşti" (CXXX)[273]. Într-un poem târziu, rememorativ şi metafizic, poetul recunoaşte că iubirea

ea, zic eu. Aşa sunt eu, un om cu oareşicari linişti înăuntru..."

[273] Micul joc de roluri este imaginat într-un schimb de scrisori, în care depedenţa posturii de învingător de cea a

femeii a fost antidotul cel mai puternic la criza identitară, că relaţia cu iubita l-a scos definitiv din nefiinţa infantilă şi i-a dat întemeiere existenţială: “Pe cale-n lumea neagră am plecat. / Umblam, vedeam, dar nu mă închegam. / Vedeam, umblam, dar încă nu eram. / Prin anul lung, ah, lung, de altădat’ / de-abia iubirea m-a întemeiat” (*Anii vieţii*).

Iată însă că, la început, frustrarea provocată de atitudinea familiei Brediceanu îi acutizează poetului nesiguranţa existenţială. Refuzul este resimţit de tânărul Blaga ca un “complot al lumii împotriva noastră” (LXVII), prin care îi este pus la îndoială însuşi dreptul de a exista. Reacţiile sale au o violenţă compulsională, prin care, sub vanitatea rănită, vorbeşte spaima copilului de a fi respins afară din lume. În scrisorile halucinate trimise de poet în aceste zile de criză răbufnesc mici răutăţi umorale, al căror scop inconştient este de a submina figura autoritară a mamei şi a fratelui Corneliei. Pentru a-şi menţine respectul faţă de sine, Lucian construieşte o situaţie mentală compensatorie, în care le distribuie pe rudele Corneliei în rolul micilor burghezi cu vederi meschine, iar pe sine însuşi în cel al poetului neînţeles şi persecutat: “Oamenii cred, că noi am făcut un contract şi fiindcă dânşii n-au fost martori, contractul e invalabil şi se poate desface oricând. Mamele cugetă şi calculează ca nişte avocaţi”. Pentru restaurarea propriei imagini tânărul depreciază imaginea celor care îl neagă, răspunzând distanţei impuse de mama Corneliei cu înstrăinare şi răceală afectivă: “Scrisoarea Ei mi-e aşa de străină, încât nici n-o înţeleg. Cum aş putea-o înţelege?” (LXIV); “Niciodată n-aş fi visat ca străinii aceia – să fie tocmai aşa de mici” ; “Oameni mici, oameni mici, de ce nu vă recunoaşteţi micimea?” (LXVI).

Revolta tânărului Blaga împotriva “jandarmilor” familiali ce “lucrează împotriva conştiinţei” celor doi îndrăgostiţi nu îi poate însă opri căderea în sine. Prins în capcana propriului trecut nerezolvat, el nu reuşeşte să-şi garanteze individualitatea şi se recunoaşte

martorului la victorie este evidentă: “Edera, scrisoarea de astăzi ai încheiat-o grozav de trist: zici că eu voi deveni o sinteză a tuturor posibilităţilor şi-atunci nu mă voi mai uita la tine... Ce gând ciudat. Văd că mă iubeşti foarte tare, căci începi să-mi temi pierderea. Fără motiv iubito: sunt cel mai învins om de pe pământ! Ziua-

învins: “pe de altă parte, eu însumi îi dam [doamnei Brediceanu] într-un fel dreptate: căci după toate eminentele criterii în vigoare ale bunei noastre burghezii eu nu eram decât un june neisprăvit, caraghios de neisprăvit...” Blaga renunţă să se mai opună presiunii neantizante a celorlalţi şi se scufundă în tăcere ca într-un lichid amniotic, lăsând durerea să-l pătrundă frontal şi să-l derealizeze: “M-am retras în sângele şi în tăcerea mea. Se făcea uneori că nu scoteam nici un cuvânt ceasuri şi zile, alături de Mama”.

Sentimentul de mortificare şi alienare indică faptul că Lucian alunecă din nou la condiţia non-personală în care este identificat cu o fiinţă moartă. În acest context simbolic, regresia sa este o *catabasis eis antron*, o coborâre în ţinutul umbrelor încapsulat în inconştientul infantil. Adolescentul Blaga redescoperă basmul emblematic al copilăriei sale, cel al călătoriei şamanice pe lumea cealaltă, ce traduce atât de bine experienţa descensională dilatată pe care o traversează: “Numai o dată într-un amurg, care da în odaie şi cu roşaţa lui îmi răstălmăcea paloarea, am zis: «Mamă, povesteşte-mi ceva frumos, fă să uit. Tu ştiai odată un basm, despre unul care a fost prin celălalt tărâm... Nu ţi se pare că am rătăcit şi eu puţin pe-acolo? Vreo câteva zile, care au fost însă cât sute de ani!... Cine m-ar putea dezlega, dar temeinic, aşa ca să rămână sub patrafir o grămadă de cenuşă?» Mama mă privea neajutorată, cu ochii în lacrimi. Şi am recăzut, amândoi în tăcerile noastre, care erau una şi aceeaşi tăcere”.

Una din căile de acces spre tărâmul lumii celeilalte, dintre o serie întreagă de ”porţi”, este muntele[274]. La Blaga, descensiunea în adâncurile sufleteşti se corelează cu o ascensiune alpină. În iarna anului 1917, în lunile de nesiguranţă ce au urmat conflictului cu familia Brediceanu, perioadă în care nu era încă pe deplin convins de puterea Corneliei de a rezista la presiunile făcute asupra ei, poetul se retrage la Purcăreţi, un sat de munte unde fusese invitat de un prieten învăţător. Săptămânile de izolare petrecute aici au darul să-l regenereze interior.

---

noaptea nu văd altceva decât pe tine.” (CXXXII)

[274] În gândirea mitică, vârful de munte este poarta care leagă pământul de cer. “Plaiul a fost considerat *un drum*

Prin poarta cerului situată simbolic în vârful muntelui, poetul iese în afara lumii şi a "marii treceri" ce îi provocasere zbuciumul: "Mă simţeam acolo, sus, mutat într-o vârstă arhaică, la adăpost faţă de tumulturile istoriei, ce numai arar îşi trimitea rumoarea din vale la noi". "Muntele, scrie Dumitru Micu, se identifica aşadar cu paradisul, intrarea în el echivala cu pătrunderea într-o lume zeiască, în Olimp. Astfel gândea şi Eminescu. [...] În literatura lui Blaga, muntele e simbol al «sfinţeniei», al elevaţiei. Încununat de cer, muntele este antipodul cetăţii sodomizate"[275].

Lucian Blaga procedează din nou la mitizarea propriei existenţe, ridicând muntele la demnitatea de spaţiu sacral. La fel cu *satul-idee*, muntele este un topos magic care transcende timpul istoric. Încărcată de sarcină magică, geografia alpină se cristalizează într-un tablou parmenidian, în care roţile morilor "se învârt fără întrerupere chiar de la începutul lumii". Aceasta este impresia care îl încearcă pe Lucian când, copil fiind, urcă împreună cu tatăl său la Bistra, în Munţii Sebeşului. În imaginarul blagian, imaginea muntelui, mai sălbatică şi mai primitivă, va supravieţui imaginii satului în ipostaza de simbol al originilor. Atunci când satul îşi va fi pierdut puterea numinoasă, în urma refulării copilăriei magice, muntele va rămâne pentru adolescentul Blaga un centru de energie pură. Încă de la prima expediţie montană, memorialistul intuieşte şi îşi promite (deşi e vorba mai degrabă de un comentariu retroactiv): "Da, voi veni, cândva, să-mi ogoiesc aci inima după un zbucium târziu al vieţii, aci, numai aci, în această aşezare, unde orice schimbare se face fără îndoială numai în tipare de totdeauna, unde desigur că nimic nou nu se-ntâmplă niciodată, de vreme ce Dumnezeu i-a întors spatele ţinând-o la adăpostul milostiv şi prielnic al umbrei sale".

Dorinţa de retragere în atemporalitatea muntelui va surveni mult mai devreme decât era aşteptată, nu la sfârşitul ci la începutul maturităţii creatoare a poetului. Sus, în "Olimpul" din

spre Rai, *o gură de Rai*, mediu între cer şi pământ, *spaţiu hierogamic* prin excelenţă". Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, p. 454.

Munţii Sebeşului, în iarna şi în vara anului 1918, adolescentul Blaga trăieşte momente de calm şi beatitudine reparatoare: "Sunt de trei zile în inima munţilor, – până astăzi însă o singură după amiază cu soare. E totuşi splendid. Oh, cum i-am dorit – munţii! Am venit călare – pe ploaie şi pe vânt şi pe urlet de codri. Munţii – sunt înalţi – se răstoarnă parcă preste tine şi ţi se ridică perii în cap, de frumuseţea lor... Edera – ce păcat că nu eşti şi tu aici: am sări ziua întreagă de pe-un munte pe altul..." (CVI)[276] Muntele îi oferă îndrăgostitului cadrul natural în care poate să proiecteze imaginea unui paradis adamic, în care să se refugieze compensatoriu cu iubita sa, departe de "josnicia oamenilor". Aici, iubirea are intensitatea şi puritatea luminii sofianice: "Pe un pisc / Sus. Numai noi doi. / Aşa: când sunt cu tine / Mă simt nespus de-aproape / de cer" (*Sus*). Urcarea la munte este o călătorie simbolică prin care tânărul Blaga se desprinde din "balta" realităţii şi se purifică de "scârba" provocată de meschinăria lumii de jos[277].

Opoziţia munte / câmpie anticipează marea distincţie cultură minoră / cultură majoră, sat / oraş, pe care o va dezvolta Blaga în studiile sale de filosofie a stilului. Deşi critica i-a subliniat filiaţia expresionistă[278], viziunea blagiană stă totuşi într-un context simbolic mai

---

275 Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967. p. 57, şi întreg capitolul "Muntele".

276 Mircea Vaida observă că, "în genere, nici lirica, nici dramaturgia blagiană nu au îmbrăţişat priveliştea Muntelui bântuit de forţe distructive, demonice, orizont al spaimei, cu genuni ale nefiinţei. Muntele blagian e calm, monumental, puternic, ocrotitor, pozitiv. Intrarea în împărăţia brazilor corespunde unui şoc revelator, atingerea spiritului însuşi al muntelui". *Pe urmele lui Lucian Blaga*, p. 84.

277 Vezi scrisorile trimise Corneliei de la Purcăreţi (LXXVIII-LXXXIII) şi de la Măgura (CV-CXII). Pentru ideea catharsisului prin ascensiune: "Draga mea, eşti scârbită de josnicia oamenilor? O, Gaor, îmi tresare inima de bucurie când te-aud vorbind astfel, – căci scârba aceasta e-un stâlp pentru dragostea noastră. Parcă te văd cum mă cuprinzi de după gât şi zici: «Lulule dragă, tu nu eşti josnic, în tine este atâta putere dezinteresată». Da? Mă întrebi, dacă într-adevăr îmi pare realitatea o baltă?" etc.

278 Comentând poezia *Veac*, Mircea Vaida aşază cele două peisaje contrastante, montan şi citadin, sub zodia expresionismului: "E un adevărat elogiu al Muntelui, ca univers, ca lume în lume, poem al existenţei nealterate a regnurilor geologice, vegetale şi animale, floră şi faună – loc al purităţii elementare. Senzaţia aceasta e o dominantă statornică în opera poetului, ea constituie una din valenţele originale, mitice, ale expresionismului blagian. E ceea ce Blaga opune coroziunii tehniciste şi tehnocratice a veacului, maşinismului dement şi angoasei citadine". Mitizarea muntelui, observă acelaşi critic, este menită să creeze "atmosfera încercării de ieşire pentru o clipă din fluxul penetrant al istoriei, ca un refugiu într-un domeniu al vegetalului şi geologicului, în care chiar şi oamenii doresc să se ascundă sub nume de duhuri şi plante. E o nevinovată utopie, pentru că toţi s-au reîntors în matca furtunoasă a evenimentelor. Călătoriile vârstelor de împlinire a minţii şi sufletului, în zarea transilvană sau

larg decât cel expresionist, fiind rezultatul unei amplificări arhetipale. Scriitorul român intră în rezonanţă cu structurile gândirii mitice, regăsind astfel pe toţi vizionarii care au organizat lumea pe o scară verticală, asociind josul cu lumea chtoniană a trupului şi susul cu lumea eterată a spiritului. Revizitând sinapsele fanteziei mitice, Blaga imaginează într-o poezie târzie, *Munţi şi nori*, o legendă etiologică conform căreia munţii sunt trupurile norilor: "Munţii s-au făcut când norii, / dorind să fie călători şi uşori, / şi-au lepădat subt ei, în vânt, / povara de pământ". Prin ascensiune alpină, poetul lasă la poale balastul cărnii şi se sublimează în materie aeriană, în spirit. La fel cu *Sihastrul* lui Paul Valéry, ce a părăsit "gunoiul" lumii de jos şi s-a izolat pe "înălţimea sacră", separând "îngerul" de "purcel"[279], asceţii lui Blaga aspiră spre puritatea cristalină a lacurilor de munte, ce ar permite trupurilor lor să devină transparente pentru lumina stelară: "Ce calm! Ce puritate! / Dacă am vedea cu lacurile, / stelele s-ar apropia / întâmpinându-ne la drumul-jumătate" (*Printre lacurile de munte*).

Simbolistica generală a muntelui se supune însă la Blaga unei anamorfoze specific moderne. Muntele nu este pentru el un simplu "simbol al «sfinţeniei», al elevaţiei"[280], al porţii astrale, ci şi unul al introversiunii, al porţii abisale. În acord cu linia tematică ce merge de la Nietzsche la Thomas Mann, Blaga reuneşte în simbolul muntelui, în mod subtil, ideile de geniu şi de boală, de inspiraţie poetică şi de nebunie dionysiacă. Cu alte cuvinte, schema ascensională a muntelui este combinată cu schema descensională a regresiei, înălţarea fiind condiţionată de o coborâre. Elogiul pe care scriitorul român îl aduce barbariei regeneratoare a

---

mai departe, cosmosul acestor voiajuri modelatoare au în centru muntele, al lumii şi al spaţiului poetic" *Pe urmele lui Lucian Blaga*, p. 85, 120.

279 Paul Valéry, *Sihastrul sau Blestemele universului* (Feerie dramatică), în *Poezii. Dialoguri. Poetică şi estetică*, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Ştefan Aug. Doinaş, Traduceri de Ştefan Aug. Doinaş, Alina Ledeanu şi Marius Ghica, Bucureşti, Editura Univers, 1989, p. 518-519.

280 Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, p. 57. În acelaşi sens, Mircea Vaida susţine că "Muntele Cosmic devine, în fine, în sistemul său, un turn metafizic de inefabilă puritate. Lucian Blaga a săvârşit pe tărâm poetic ceea ce închegaseră în simbolistica zigguratului [, a] templul[ui] babilonian, arhitecţii antici." *Pe urmele lui Lucian Blaga*, p. 92.

muntelui[281] în faţa civilizaţiei alienante a oraşului face ecou izolării maladive în localităţi alpine cum este Sils Maria pe care Nietzsche şi-o impune pentru a-şi ridica meditaţiile filosofice deasupra contingentului[282].

Muntele vindecă prin boală şi îmbolnăveşte pentru a vindeca. Antidotul răcelii şi, la limită, al tuberculozei este aerul îngheţat al muntelui. Pentru a se vindeca de bacilii tuberculozei, Isidor Blaga urcă la munte, iar atunci când totuşi moare răpus de boală, Lucian se lamentează: "Ne-a trădat Muntele!". Lucian însuşi, bolnav de tuberculoză la modul ipohondric, se vindecă la munte de toate fobiile şi angoasele care se deghizează sub masca acestei boli. Dacă suferinţa şi moartea sunt apanajul eului descins în "marea trecere", vindecarea şi imortalitatea sunt obţinute prin retragerea în spaţiul sinelui infantil simbolizat de munte.

Tratamentul împotriva spaimei de moarte se face, paradoxal, prin plonjarea în spaţiul de non-existenţă al stării embrionare. Negat ca individ de familia Brediceanu, tânărul Blaga "moare" din persoana sa socială, regresează la identitatea surorii moarte, pentru a renaşte ulterior tocmai din acest neant identitar. Thomas Mann lucra cu aceeaşi aporie imaginară atunci când descria sanatoriul de la Davos-Platz ca un spaţiu montan populat de cadavre vii, pentru care extazul este totuna cu febra: urcând pe vârful *Muntelui vrăjit* Hans Castorp ajunge nu la poarta cerului, ci la gura infernului.

Retrăgându-se în mediul primitiv al muntelui, Blaga se apropie de poarta propriului inconştient. El părăseşte lumina tare, ucigaşă, a celorlalţi, şi se refugiază în lumina nocturnă, protectoare, a sinelui magic. În această constelaţie imaginară îşi are originea aforismul ce va

---

281 "O, cum mă desfătez în această manifestare primitivă şi barbară de forţe! E o minune – barbaria" (LXXXIII).

282 Cutremurătorul text prin care Nietzsche se desparte de prieteni şi de lume pentru a se dedica geniului său abisal, care îl va duce la nebunie, se intitulează *Din vârful muntelui*. Vezi Karl Jaspers, *Nietzsche. Introduction à sa philosophie*, Traduit de l'allemand par Henri Niel, Paris, Gallimard, 1950, Cap. "La vie de Nietzsche", "Le temps de la solitude".

încheia *Pietre pentru templul meu*, schiţat într-o prima variantă într-o scrisoare către Cornelia: "Alerg pe vârfuri de munţi. E noapte, dar cum ochii mi-s obişnuiţi cu întunericul, văd totuşi la depărtări foarte mari, – vag, ce-i drept, dar văd. Îmi aprind un muc de lumânare: deodată văd mai bine la doi paşi, dar mai departe nu mai văd deloc... Mintea noastră sănătoasă, cu presimţirile ei instinctive, obişnuită cu *întunericul realităţii* – vede tulbure, nu-i vorbă, la depărtări şi-n adâncimi foarte mari. Ştiinţa-şi aprinde însă mucul de lumânare şi deodată vedem *la doi paşi totul, dar mai departe nimic*..." (LXXIX)[283]

Cu "ochiul vag"[284], Lucian începe să privească "întunericul realităţii". La munte, el are *Viziunea geologică* asupra propriului psihism, găsind intrarea spre tărâmul amintirilor îngropate: "Sub piscuri mari, în munte, o căldare de bazalt. / Un pas, şi-apoi abrupt – tărâmul celălalt. // O amintire stranie şi fără de-ntreruperi / îmi stăruie adânc, în miros verde de ienuperi. // O amintire grea apasă. Ca din alte ere, / spre care sângele şi astăzi mult se cere". *Muntele magic* se situează în centrul de forţă al lumii. Aici reapar animalele încărcate de putere ale copilăriei: "Intru în munte. O poartă de piatră / încet s-a-nchis. Gând, vis şi punte mă saltă. / Ce vinete lacuri! Ce vreme înaltă! / Din ferigă vulpea de aur mă latră. // Jivine mai sfinte-mi ling mânile: stranii, / vrăjite, cu ochii întorşi se strecoară" (*Munte vrăjit*). În împărăţia regăsită, poetul îşi schimbă copacul totemic: în locul gorunului, ce îi măsoară "destrămarea" în lumea de jos, el îşi alege bradul, orologiu al timpului încremenit: "Mistreţul poveştilor iară şi iar / încearcă de scoarţă prăsele de var. / Şi făr' de-asfinţit în imperiul meu / tânărul brad stăjuieşte mereu" (*Cântecul bradului*).

Flora şi fauna mitică invocate de Blaga sunt făpturile ce îi populează adâncurile

283 Aforismul este adus la forma definitivă în *Pietre pentru templul meu*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1920, p. 80. Ediţia din *Opere*, 7, deşi mai şlefuită stilistic, este mult prescurtată şi cenzurată. Ortografia am adus-o tacit la zi.

284 Cu "ochiul vag" priveşte şi Goethe lumea de fantasme pe care o invocă în "Închinarea" la Faust. Imaginea organului vizual nocturn nu este, ce e drept, tradusă ca atare de Blaga, ci de un discipol al său din Cercul de la Sibiu, Ştefan Aug. Doinaş.

fanteziei. Tăcerea din lunile de criză din 1917 şi 1918 are nu numai o funcţie reparatoare, ci şi una extatică. Coborând simbolic în ţinutul morţii, poetul face o expediţie şamanică în vederea dobândirii de forţă. Atingând *Urgrund*-ul sufletesc, el reintră în contact cu inconştientul cosmic. La capătul cel mai de jos el depresiei, când forţa de respingere ce l-a aruncat înapoi în sine se epuizează, el atinge izvorul cu apă vie, simbol al libidoului ce îşi are originea în sinele infantil. Poemele sale traduc adesea asemenea intuiţii abisale: "Dar sus, la o mie de metri-nălţime, spre răsărit / stelele îşi spun poveşti prin cetini de brazi / şi-n miez de noapte râtul mistreţilor / deschide izvoarele" (*Veac*).

Tânărul poet trăieşte experienţa "vocilor" venind din adâncuri, a sirenelor ce îl îmbie cu o lume miraculoasă. "Vreo câteva săptămâni", îşi aminteşte el, "n-am mai scris Corneliei nici o scrisoare. Cineva în mine începuse să cânte. Şi însemnam cuvintele cântate, pe hârtie. N-am mai trimis Corneliei nici un răvaş. Dar într-o zi i-am trimis poeziile, aşa ca ale unui autor oarecare." Fenomenul glosolaliei e frecvent în practicile oculte, care nu întâmplător l-au fascinat pe autorul *Cunoaşterii luciferice*. Eul contingent, cel care scrie scrisori, este literalmente inundat de un eu mai profund, nestăvilit, ritmat după armonii abisale. Emergenţa sinelui, afirmă Jung, nu depinde de voinţă şi de intenţiile conştiente, şi de aceea este resimţită ca o întâmplare transcendentă, ca o iluminare, ca o luare în posesie de către o forţă suprapersonală. Blaga îşi descrie inspiraţia pe un astfel de tipar mitic, conform căruia poetul, de la aezii arhaici până la Goethe sau Lamartine, este luat în posesie de o făptură supraumană, ce îi dictează poeziile[285]. Radicalitatea introversiunii face ca tăcerea să se transforme dintr-o

285 "Nu eu am făcut poeziile, ci ele m-au făcut pe mine", scrie Goethe; "Nu eu sunt cel care gândeşte, ideile sunt cele care mă gândesc pe mine", afirmă Lamartine. Blaga regăseşte mai apoi tema la Friedrich Nietzsche: "În măsura însă în care subiectul este artist, el s-a eliberat de voinţa sa individuală şi s-a prefăcut într-un fel de medium prin care subiectul autentic, ce există într-adevăr, îşi celebrează eliberarea prin aparenţă. [...] Numai în măsura în care geniul se contopeşte, în actul creaţiei artistice, cu acel artist primordial al lumii are o vagă intuiţie despre esenţa veşnică a artei; căci în această stare este, ca printr-o minune, asemănător acelei turburătoare figuri de basm, capabilă să-şi întoarcă ochii spre a se privi pe ea însăşi; el este acum totodată subiect şi obiect, totodată poet, actor şi spectator." *Naşterea tragediei*, Traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Herdan, în *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizaţii, dialog între generaţii*, Antologie, Cuvânt înainte şi note introductive de Victor Ernest Maşek, Bucureşti, Editura Meridiane, 1978, p. 200-201.

reacţie de inhibiţie protectoare într-o en-stază mistică, pe baza căreia tânărul Lucian îşi configurează ceea ce Jung ar numi o nouă *persona* socială, cea a poetului inspirat divin, prin care vorbesc zeii.

Sub o asemenea alchimie stau începuturile creatoare ale poetului luminii. Refulat un timp de conştiinţa pozitivistă paternă, fondul magic răzbeşte din nou la suprafaţă, revărsându-se în imagini şi senzaţii mirifice. "Când sunt singur", se confesează extaziat Blaga, "mi se deschide lumea dinlăuntru ca o cutie cu juvaiere" (LXXIII). Pentru a dezgropa comorile trecutului, poetul ştie că trebuie să caute în sine însuşi[286]. Ele devin vizibile ori de câte ori conştiinţa îşi pierde opacitatea şi se transformă într-o oglindă magică a adâncurilor: "Când privesc în mine, văd în fundul apelor mele cum scapără argint, mărunt: argintul atâtor simţăminte, pe care în zadar încerc să le privesc din apropiere"[287].

Toate aceste fulguraţii şi sclipiri de basm sunt create de iubirea frustrată care, negăsind calea spre exterior, îl încarcă pe îndrăgostit cu o sarcină magică. "Tu eşti aceea care scoate scânteile electrice din mine" (XCIX), recunoaşte tânărul poet, asistând cum în el se activează noi şi noi constelaţii fantasmatice. Asemeni unei albine, el nu are decât să culeagă roadele exploziei de imagini şi simboluri care se petrece în timpul recluziunii la munte: "Am avut un soare aspru şi îngheţat – aşa cum îmi place mie: căci mie îmi place «ghiaţa care arde» ... şi am sosit acasă încărcat de «cugetări» şi de «poeme», ca o albină de polen şi de miere. Trebuie să ştii – Gaor – că nu mai pot gândi decât în icoane şi comparaţii: mi-e cu neputinţă altfel, – sunt plin, grozav de plin de intuiţii simbolice" (XXV).

Trările lui Blaga din această perioadă sunt extraordinar de bogate şi dense. Pentru prima oară, tânărul are intuiţia că a descoperit în sine o sursă originală de poezie, capabilă să-l individualizeze. El a atins acel punct psihic din care inspiraţia se revarsă fără efort, ca un har.

---

286 "Când caut comori, nu sap în nori ci în pământ". *Pietre pentru templul meu*, p. 16.
287 *Ibidem*, p. 15.

Viziunile ce emană de aici au o atmosferă inconfundabilă, de "proză extatică", cu "ritmuri abrupte", ce pătrund vertiginos în adâncuri. În comparaţie cu lirica intensă a acestei stări introvertite, versurile scrise până atunci par palide şi lipsite de personalitate. Blaga se naşte ca scriitor în momentul în care părăseşte suprafaţa incoloră a conştiinţei diurne. Silit de accidentele biografiei să descindă înapoi în spaţiul periculos al nefiinţei, el îşi transfigurează damnarea în mântuire. În loc să rămână blocat în condiţia autistă la care regresează, el se eliberează prin decantarea trărilor fantasmatice în poezii. "Răului sufletesc", "insomniilor cu alaiul lor de visuri, ce-mi parodiau fantastic şi sfâşietor temerile omeneştii mele inimi", poetul le caută "jgheaburi lirice". Scrisul este instrumentul prin care Blaga îşi exorcizează angoasele reemergente, transformându-le din sentimente confuze şi incontrolabile în viziuni lirice. Configuraţia potenţial nevrotică a traumatismului identitar infantil constituie izvorul creaţiei blagiene, tânărul Lucian devenind scriitor în măsura în care învaţă să-şi traducă în poezii, aforisme, scrisori, complexele obscure ce îl bântuie. Spargerea cenzurilor, cu ajutorul cărora copilul depăşise poziţia non-personală a sinelui magic şi îşi configurase un eu raţional, nu îi este fatală, cum se întâmplă în decompensările psihotice, deoarece tânărul îşi controlează şi îşi conştientizează regresia, pe măsură ce ea are loc, prin arta sa.

Prin travaliul artistic, Blaga îşi transfigurează slăbiciunea în forţă. Tematizată în scris, starea de non-identitate şi neant care îl ameninţă permanent în surdină devine instrumentul cel mai puternic de individualizare şi afirmare de sine. Autorul *Poemelor luminii* ajunge una dintre cele mai originale şi inconfundabile voci tocmai prin exploatarea traumatismului tăcerii magice. El are intuiţia dependenţei destinului său creator de reîntoarcerea spre adâncuri încă de la vârsta de treisprezece ani, când descoperă un fragment din *Faust*. "L-am citit. Era marea scenă în care Faust încearcă să se otrăvească, după ce-şi trece încă o dată prin văile sumbre ale cugetului toate decepţiile. Sângele îmi suna în urechi, ridicat din simţire. Îmi sufla în pânze un vânt nou. Aceasta a fost lectura decisivă ce a deşteptat în mine, la vârsta de 13 ani, cea mai

nesăţioasă patimă a cititului." Pasiunea pentru citit şi apoi pentru scris vine din intuiţia că arta poate fi oglinda cea mai eficientă pentru luminarea inconştientului încărcat. Lucian simte că echilibrul dintre eul său adolescentin şi inconştientul său infantil este fragil şi fals, câtă vreme raporturile dintre ele sunt de refulare. Asemeni lui Faust, ajuns în pragul sinuciderii din cauza insatisfacţiei poziţiei raţionale, Blaga simte şi el nevoia de a pătrunde prin sistemul de cenzuri conştiente înapoi la fondul magic, pentru a-i anihila presiunea anxioasă, pe de o parte, şi a-i recupera bogăţiile fantasmatice, de cealaltă.

Începând cu 1917, destinul lui Blaga intră sub semnul unui pact faustic. Identificându-se personajului goethean, scriitorul român recunoaşte că individuaţia nu poate avea loc decât printr-un contract creator cu propriile tenebre. Nici condiţia neintegrată a copilului contopit magic cu mama şi nici condiţia schizoidă a eului intelectiv adolescentin izolat orgolios de ceilalţi nu garantează plenitudinea persoanei. Împlinirea de sine are loc doar prin punerea în contact a conştiinţei socratice cu fondul magic, deci prin deschiderea porţilor Hadesului interior. Blaga iese din criza identitară redeclanşată în 1917 printr-o artă căreia îi concede o coloratură infernală. "Să ştii, îi scrie el Corneliei, că am încheiat un contract cu Satana care să mă ducă înainte, – şi mă va duce, – în schimb după ce mi-am ajuns ţinta voi fi al lui. Am înaintea mea o viaţă întreagă, încă nici nu mi-am început-o poate că: am o ţintă, Gaor, tu o cunoşti: voi ajunge-o, să se opună nu oamenii, timpul chiar!"[288].

Creaţia inspirată din tenebrele interioare va fi mijlocul de afirmare demonică a propriei personalităţi. Revenind exploziv la suprafaţă din depresia erotică, Blaga concepe o întreagă strategie existenţială, în care puterile descoperite în sine vor fi utilizate pentru a forţa recunoaşterea celorlalţi. Întâi trebuie confirmat sprijinul Corneliei: "Dacă legată de mine printr-un cuvânt fără sens – te-ai clătinat o clipă, – libertatea te va face să nu te mai clatini

[288] Şi scrisoarea continuă dezvăluind legătura pe care Blaga o presimte între iubirea frustrată şi creaţia demonică: "Gaor – ştii, care-i bunul Satana, ce mă va duce înainte, tot înainte? Tu. Am atâta chef de viaţă, când

niciodată! Dacă prezentul nu l-ai iubit, atunci cât de mult o să-mi iubeşti viitorul! De-acum vom avea linişte!" (LXVIII); "Mă vei iubi încă mult, mult timp Edera?: eu cred că da! Ştii că numai eu merit dragostea ta? Numai eu..." (CXV). Pe schema dependenţei de încurajările mamei, Lucian are sentimentul că iubirea Corneliei poate fi garantată prin împlinirea sa ca persoană: "Vreau să fiu tare în toate privinţele: vreau să fiu o sinteză a tuturor posibilităţilor mari..., ca să pot avea şi ca să merit – părul tău, ochii tăi, buzele şi toată căldura ta –, ca să ajungem în ţara făgăduinţei" (CXXX).

Pentru a merita iubirea, tânărul Blaga simte nevoia să facă dovada unicităţii sale, ca şi cum viaţa ar fi o cursă în care câştigă doar cei ce se desprind din plutonul de nefiinţă al mediocrităţii. În acest sens, el îşi instrumentează plăcerea genuină a studiului cu o finalitate competitivă: "Am pus şi ceva de la drepturi: filosofia dreptului: ştii, dacă – voi mai discuta cu oameni – politicieni – ca Vaida – să-i bat chiar şi acolo unde ei se simţesc mai tari... Nu de alta, dar ca să fiu în faţa ta: învingătorul. Femeilor le plac învingătorii. Fiindcă nu mă pot lupta însă fiziceşte cu atleţi de circus – mă voi lupta pe altă cale" (XCIV). Elanul spontan de socializare este pus în slujba unei ambiţii de carieră, izvorâtă din aceeaşi nevoie de a contracara nesiguranţa de sine prin sprijine exterioare: "E timpul suprem – Gaor – tu ştii că eu am planuri mari, de aceea trebuie să studiez la o universitate vestită. Lumea se uită şi la aceea, că unde ai studiat, întocmai cum se uită la bani" (LXX). În răsunătorul succes pe care îl au *Poemele luminii* la apariţie, tânărul poet vede dovada ce trebuie să-l justifice definitiv în ochii Corneliei şi mai ales ai familiei acesteia: "Cred, că de-acum înainte o să-ţi dispară şi cele din urmă îndoieli faţă de mine. – Iubito, eu sunt acela care merită într-adevăr iubirea ta şi tot sufletul tău. [...] Mă gândesc foarte mult, ce vor zice – ai tăi. Sunt curios. Dacă şi acum mai stau pe gânduri, se vor face de minune în faţa – istoriei" (CXLIII).

---

te înduri Tu. S-ar putea să nu lase urme atâta entuziasm" (LXVIII).

Vitalism bergsonian

Blaga îşi descoperă timbrul original şi profilul creator prin gestul decisiv de a pune în relaţie scrisul cu trăirile magmatice ce îl frământă. Primele sale texte, ce vor alcătui conţinuturile celor două volume de debut, sunt scrise din toamna lui 1917 până la sfârşitul anului următor, perioadă în care tânărul poet îşi decantează în poezii sau aforisme spaimele, disperarea, speranţa şi senzaţia de regenerare. Toate aceste trăiri obiectivate sunt destinate unui "subiect absolut" – Cornelia –, catalizator şi martor al "spectacolului" afectiv dat de Blaga. Având în vedere această geneză "în oglindă" a scriitorului, la ciclul de poezii din *Poemele luminii* şi la seria de cugetări din *Pietre pentru templul meu,* trebuie adăugat corpusul de scrisori trimise Corneliei. Toate cele trei seturi se împărtăşesc din acelaşi material sufletesc, ca nişte oglinzi cu indici diferiţi de reflexie puse împrejurul fluxului de sentimente şi imagini ce au început să "cânte" în poet.

Scrisorile constituie forma cea mai primitivă de obiectivare şi prelucrare a fondului fantasmatic. Aici substanţa sufletească apare în forma cea mai genuină la care mai avem acces, fiind transcrisă la "primul jet". Convenţia de lectură pe care o impune tânărul scriitor este cea a spontaneităţii şi a adevărului psihologic. Sentimentele, trările care îl invadează şi îl debordează sunt transmise direct iubitei, scrisoarea fiind un vehicul perfect transparent şi tranzitiv, prin care îndrăgostiţii abolesc distanţa geografică şi intră în contact spiritual. În scrisori întâlnim adesea în stare pură nucleele metaforice sau meditative ce vor fi elaborate în poeme şi aforisme. Comparând variantele epistolare cu formele finite publicate în volume poate fi pus în evidenţă atât elementul comun de plasticitate ce modelează subconştient scrierile unui om care a făcut votul de credinţă faţă de artă, cât şi diferenţa specifică dintre expresivitatea liminară şi cea căutată estetic.

O asemenea analiză spectrală relevă imediat faptul că percepţiile de tip magic remergente nu se mai grefează, ca în copilărie, pe sistemul de superstiţii folclorice rurale, ci pe sisteme filosofice şi mitologice receptate pe cale cărturărească, dar asimilate şi recreate de Blaga din interior. Deşi a ştiut să refacă orficul *catabasis eis antron*, tânărul scriitor nu mai accede nemijlocit la fondul magic refulat, ci mediat, prin "ochelarii" expresionismului, ai morfologiei culturale şi ai psihologiei abisale de la începutul secolului XX.

Dacă Goethe, cu al său *Faust*, rămâne primul şi marele model al lui Blaga[289], gânditorii care au exercitat cea mai profundă influenţă asupra perioadei sale de formaţie sunt Bergson şi Nietzsche. În scrisorile şi aforismele din această perioadă este adesea vizibilă modelarea stilistică a trăirilor genuine prin "matricea" iraţionalismului nietzschean şi a vitalismului bergsonian. Nu este vorba de simplă imitaţie, sau de "influenţe", ci, după cum precizează Blaga însuşi, de "afinităţi" elective, bazate pe acelaşi "stil de viaţă"[290]. Deşi el însuşi este unul din vectorii mişcării iraţionaliste din cultura românească a celui de-al treilea deceniu[291], autorul *Eonului dogmatic* nu se supune unei mode, ci o anticipează (pe baza aceloraşi lecturi formative) şi o mijloceşte (prin articolele de popularizare publicate în reviste la începutul anilor '20). Format în deceniul al doilea, Blaga este contemporan cu sistemele iraţionaliste ale lui Spengler, Keyserling, Klages, Berdiaev, Maritain, faţă de care, de altfel, va lua mai apoi distanţă, atunci când *Gândirea*, spre exemplu, se va îndrepta spre ideologia fascistă.

---

289 Pentru asemănări şi deosebiri între temperamentele creatoare ale lui Goethe şi Blaga, vezi Ion Negoiţescu, *Însemnări critice*, Cluj, Editura Dacia, 1970, p. 71-74. Despre importanţa modelului goethean în biografia spirituală a lui Blaga, vezi Ştefan Aug. Doinaş, *Lectura poeziei*, p. 9-17. În afara lui Goethe, criticul numeşte încă trei discipline ce au modelat viziunea scriitorului român: expresionismul, psihologia abisală şi morfologia culturii.

290 *Corespondenţă*, scrisoarea II către Petre Drăghici, p. 280. Blaga ţine de altfel să sublinieze evoluţia divergentă pe care sistemul său a urmat-o ulterior şi, prin urmare, diferenţele faţă de Bergson, "metafizicianul impresionismului, deci al simbolismului în poezie", şi faţă de Nietzsche, admiţând că "influenţe nietzscheniene se găsesc probabil [doar] în poezia dionysiacă şi individualistă a întâiului meu volum". *Ibidem*, scrisoarea V, p. 282.

291 Pentru tabloul curentului iraţionalist din cultura română şi a surselor sale occidentale, vezi Z. Ornea, *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980, cap. "Raţiunea şi raţionalismul – sub acuzare".

Intuiţionismul lui Bergson este una din filosofiile care îl fascinează pe Blaga încă din adolescenţă. În timpul călătoriei în Italia, din puţinii bani de buzunar, elevul nu cumpără altceva decât o revistă "în cuprinsul căreia am remarcat nişte note despre filosofia lui Bergson", în "speranţa de a afla ceva despre gânditorul francez". Mai apoi, ajungând să citească *Eseu despre datele imediate ale conştiinţei*, *Materie şi memorie*, sau *Evoluţia creatoare*, Blaga descoperă o psihologie dualistă în acord cu propriile sale intuiţii. El aderă spontan la dihotomia, foarte pregnantă şi atractivă, stabilită de filosoful francez între curgerea vitală a sentimentelor şi imobilitatea mortificată a noţiunilor. Sistemul lui Bergson, care valorizează *durata* şi depreciază intelectul, îi va permite, în anii de studenţie, să-şi conceptualizeze mutaţia interioară dinspre poziţia raţionalistă spre cea magică[292].

Astfel, tânărul Blaga simte că, în raport cu dragostea, izvor eruptiv de vitalitate, tentaţia de a face consideraţii "de natură didactică" este o "putere centripetală" (XIV). El denunţă eul intelectiv şi îl respinge din postura de centru al personalităţii, din cauza acţiunii sale disociative şi sterilizante: "Este un anumit mod de a vedea lucrurile, împotriva căruia nu mă pot revolta nicicând îndeajuns. E cunoscut sub numele de «intelectualism»... Centrul vieţii noastre spirituale ar fi «intelectul» nostru matematic, cu orientarea spre tot ce e atomic, rigid, sec, mecanic, îngheţat, – şi aş mai putea înşira încă o sută de atribute foarte drăguţe şi atrăgătoare. Realitatea ar consta numai şi numai într-un joc de puteri oarbe, pe cari le putem foarte bine aranja în ecuaţii algebrice" (XVI). Oamenii care se lasă conduşi de intelect sunt

292 Câteva consideraţii despre influenţa lui Bergson asupra lui Blaga în N. Tertulian: "Filosofia bergsoniană aspira să introducă în câmpul existenţei o dualitate radicală, o dichotomie cu caracter aproape antinomic. Conform tezelor bergsoniene, zona «materiei» şi a «inteligenţei» ar fi prin definiţie o zonă a constrângerilor şi presiunilor apăsătoare, o zonă a fatalităţii şi determinismului implacabil – în timp ce libertatea nu ar deveni realizabilă decât în câmpul opus, în zona fluxului interior al conştiinţei şi vieţii, în pura *durată psihologică*. [...] Aspiraţiile lui Blaga coincideau până la un punct cu o asemenea încercare de a localiza zona libertăţii şi a existenţei autentice într-un câmp al trans-realului şi extra-logicului, într-o zonă a unui transcendent incomensurabil. Dacă raţionalitatea reprezintă conform tezelor bergsonismului ca şi ale întregului iraţionalism filosofic, suprastructura necesară a existenţei încătuşate în fatalism şi determinism orb, *iraţionalul* va deveni în mod inevitabil zona libertăţii şi expansiunilor nelimitate ale eu-lui". *Op. cit.*, p. 220-221.

nişte “muzee de idei fosile”[293].

În cristalul generalizărilor de factură bergsoniană, Blaga prinde adeseori nucleul viu al experienţei şi nemulţumirilor sale concrete, pe care le dezindividualizează şi le decontextualizează. Aceste aforisme au, într-o anumită măsură şi în faza iniţială, scopul de a exercita asupra Corneliei o pedagogie discretă, voalată sub aerul de discurs filosofic. Atunci când vorbeşte de “aranjarea realităţii în ecuaţii algebrice”, Blaga trimite în subtext la calculele matrimoniale ale “mamelor-avocat” ce intervin în viaţa sentimentală a copiilor lor. Sistemul de convenţii burgheze ce stau la baza mentalităţii pragmatice incriminate de îndrăgostitul decepţionat este generalizat la ideea de mecanicitate a vieţii sociale: “Viaţa individuală şi socială de astăzi, mecanizate cum sunt, – ce gol imens” (XVI). Un ecou îndepărtat al lipsei de înţelegere a iubirii copiilor de către părinţi se mai face auzit şi în acuza de reducţionism adusă raţionalismului: “Logica suferă de-un mare viciu logic: *ea crede că însăşi realitatea e de natură logică*. Dacă întâlneşte ceva ce nu se poate înţelege în chip logic, ea va susţine că acest ceva nu există, ci e numai aparenţă...”[294]

Aici se află rădăcinile personale ale demonstraţiile pe care la va dezvolta mai târziu autorul *Cunoaşterii luciferice* în privinţa iraţionalităţii existenţei. Metafizica ce urmăreşte să cuprindă omul ca totalitate nu poate face abstracţie de manifestările ininteligibile ale acestuia, astfel încât “o minte aleasă este adesea mai plină de absurdităţi decât o minte comună, – din simplul motiv că e mai consecventă”. Axioma raţionalităţii vieţii este o prejudecată comodă, ce nu ţine cont de faptul că “stările sufleteşti, care par a nu avea nici un motiv, au motivele cele mai adânci”. Cei care ascultă doar glasul raţiunii, nu şi pe cel al inimii, sunt adeseori conduşi de dorinţa răului: “Multe situaţii în viaţă, dacă le-am rezolva numai cu logica, am lucra tocmai aşa cum ne-ar învăţa şi Diavolul să lucrăm”. Logica este instrumentul diavolului,

[293] *Pietre pentru templul meu*, p. 23.
[294] *Ibidem*, p. 77.

înţeles ca principiu al distrugerii. Reflexia raţională nimiceşte sentimentele şi intuiţiile. Lumina conştiinţei dezorientează instinctele şi ne face să ne rătăcim de la adevăratul nostru destin[295].

Creierul, îl parafrazează Blaga pe Aristotel în spirit bergsonian, are "funcţia de-a răci sângele prea încălzit al corpului". Ideile sunt nişte prejudecăţi moarte ce au precipitat din substanţa fluidă a gândirii: "Convingerile noastre tari şi intime sunt un fel de cristale, care cresc într-o soluţie saturată de «logică», de «argumente»... Nu-i de mirare deci: cu cât cristalele se dezvoltă mai tare, cu atât se împuţinează «soluţia»". Elaborările intelectuale sunt depozite stratigrafice în care sunt înmormântate trăirile concrete: "În gheaţa unui râu se pot observa urmele valurilor vii şi mişcătoare. Aşa mai întrezărim urmele vii ale credinţei în dogmele moarte". Pentru a împiedica "cristalizarea" interioară, tânărul Blaga recomandă evitarea autoanalizei, în care vede un instrument de atomizare a întregului magic al sufletului: "Nu e bine să tindem prea mult a ne cunoaşte pe noi înşine, căci încetul cu încetul ne identificăm oarecum cu o *parte* din noi, adică cu fracţiunea aceea a eului nostru, pe care o cunoaştem"[296].

"Logica nu e creatoare", afirmă filosoful, declanşând "lupta pe toate fronturile împotriva intelectualismului", a existenţei mecanizate care "ne îndepărtează de adevărata viaţă aruncându-ne în imensul gol al intelectualismului rigid şi sec". Adevărul care i se revelează dureros este că existenţa socială, cu limitările şi frustrările ei, l-a amputat de la totul magic. Pentru o iluzorie împlinire exterioară, tânărul Lucian simte că a plătit preţul grav al alienării de esenţa sa interioară: "Rupem orice contact spiritual cu marele Tot, ce se-ntinde în jurul nostru şi cu aceasta încetăm de-a ne adânci fiinţa şi de-a ne cultiva gândurile mari". El trăieşte

---

295 *Ibidem*, p. 8, 15, respectiv 24: "Se spune că paseri călătoare, cari trec noaptea în cârduri peste oraşe, se zăpăcesc de lumina ce-o împrăştie acestea în întuneric şi până în zori tot dau ocolul oraşului, neştiind încotro s-apuce: instinctele noastre mari şi mici sunt ca aceste păsări: lumina conştiinţei le zăpăceşte..."

296 *Ibidem*, p. 45, 16, 24, respectiv 55.

disperarea de a fi distrus paradisul mirific al copilăriei, de a-l fi transformat într-un deşert prin acţiunea calcinantă a lucidităţii mature: "Ai îndrăzneala s-o mărturiseşti? Cea mai frumoasă, cea mai liberă şi cea mai vie privire din lume ai avut-o ca copil. Ai deschis ochii mari, ai iubit, te-ai mirat şi-ai văzut. Cât de bine ai văzut. Privirea ţi s-a tulburat apoi din ce în ce mai mult şi-ai ajuns în sfârşit într-un pustiu îngrozitor, care ţi-a ars sufletul întreg"[297].

Ruptura eului din totul magic poate fi vindecată prin acţiunea unificatoare a erosului. Iubirea este contraveninul la otrava intelectului, tânărul îndrăgostit simţind că rămâne uman doar dacă îşi contrabalansează perioadele de studiu cu clipe de reverie erotică, aşa cum Faust se salva de la sinuciderea intelectuală prin plonjarea mefistofelică în iadul simţurilor[298]. Logica trebuie "frântă" şi înlocuită cu "logica instinctului", care este o "logică dumnezeiască" (LXXV). Spiritele cu adevărat înţelepte sunt cele care se lasă "conduse de instincte şi simţăminte, căci logica pentru ele e cel mult un mijloc, dar nu un principiu de viaţă..." Disecată cu instrumentele "anatomiei logice", iubirea riscă să se transforme într-un "cadavru" teoretic; de aceea, "când iubeşti [...] pe cineva nu întreba dacă are vreun înţeles". Singură gândirea "îndrăgostită" se salvează de la mineralizare, deoarece tensiunea erosului o menţine în starea de soluţie în suspensie: "Ştiinţa mai nouă a descoperit existenţa «*cristalelor fluide*». Aşa trebuie să fie şi spiritul nostru: să se cristalizeze, dar să nu-şi însuşească forme rigide, ci să-şi păstreze plasticitatea". *Durata* poate fi menţinută în starea de cristal fluid dacă moleculele ei nu sunt izolate în căsuţe conceptuale, ci sunt menţinute în simpatia sinestezică cu întregul, ca nişte organisme vii: "Orice colţ sufletesc din noi are atâta rezonanţă pentru tot ce se petrece în noi, încât de multe ori mi se pare, că fiecare idee singuratică are o inimă care

297 *Ibidem*, p. 41, 66, 9, respectiv 77.

298 "Te interesează, poate, cu ce îmi petrec timpul. citesc foarte mult. Mă preocupă ştiinţa exactă ca creaţiune de-a lui «homo sapiens». Cum faci tu anatomie, aşa fac şi eu un soi de anatomie logică, – şi operez ca şi tine cu cadavre: chimie, fizică, matematică. Sunt ameninţat şi de «Leichengift», dar nu mi-e teamă, – dragostea e contra-veninul" (XXVII).

bate pentru ceva – şi fiecare simţământ un cap care cugetă”[299].

Lăsându-se pătruns de iubire, scriitorul declanşează un proces de entropie psihică. Formaţiunile mentale îngheţate se topesc într-un fluid incandescent, procesul ţintind, prin analogie cu teoria morţii termice a universului, spre o apocalipsă erotică: “Părticele din dragostea mea se prefac în cugetări, în poeme, în concepţii şi-n visuri. Dar numai *părticele*, căci procesul prin care trec e *ireverzibil*: întocmai ca şi procesul prin care trece universul: o parte însemnată din căldura sa *nu* se mai poate schimba din nou în forţele din care s-a produs – şi astfel universul s-apropie cu paşi gigantici de-acel stadiu, când va muri – *moartea de căldură*, – iar eu de-acel stadiu când voi muri de – iubire...” (CXXVI). Aparatul “refrigerator” al creierului este inundat de influxuri calde de iubire, care îl dinamizează. În organismul alcătuit de cuplul de îndrăgostiţi, Lucian se distribuie pe sine în rolul creierului, iar pe Cornelia în cel al sângelui care îl încarcă de energie creatoare. Prin introversiune, poetul aboleşte realitatea exterioară, adevărat cimitir de idei moarte, şi declanşează cosmogeneza universului interior, al cărui demiurg este Erosul orfic[300].

În spirit bergsonian, dispoziţia intelectualistă şi cea senzualistă sunt opuse tematic, ca două moduri distincte de aprehendare a lumii. Dacă “deseori instinctul este un echivalent al inteligenţii şi inteligenţa al instinctului”, totuşi există “fapte alese”, cum sunt iubirea şi poezia, “pentru care se recere numai unul din aceşti factori [...], în care «instinctul» îşi serbează cea mai mare sărbătoare” (LV). Din cauza incompatibilităţii lor funcţionale, ştiinţa este resimţită ca un mod de a ucide poezia. “Unde-i multă matematică, – acolo-s puţine mituri” (XXVI), descoperă Lucian, cerându-i iubitei să nu încerce să-i raţionalizeze versurile, ci să le trăiască: “Te rog, în genunchi te rog, nu analiza. E o crimă să analizezi poeziile: fiindcă le omori”

---

[299] *Pietre pentru templul meu*, p. 55, 42, 75, respectiv 69.

[300] “*Eu sunt creerul tău şi tu eşti sângele meu*! Şi mă simt în putere să creiez...” (CIV). “Viaţa «în afară» e monotonă ca căutarea unui sărăntoc. Viaţa «înlăuntrul» meu eşti Tu [...] Încheierea era cât p-aci să se prefacă în versuri” (XXVII).

(CXIV). Pentru a înţelege imaginea poetică, trebuie făcut apel la organul intuitiv şi nu la cel logic: "Cred totuşi că tu iubito eşti cu mult mai înţelegătoare faţă de poeme – fiindcă le iai «intuitiv» şi nu «abstract»" (CXIII). Scriitorul, la rândul lui, trebuie să se lase condus de intuiţie, fiindcă reflexia conştientă omoară fiorul poetic. Spiritul critic, susţine tânărul Blaga, este o ameninţare pentru versurile extatice; "prelucrarea conştientă" nu numai că nu aduce nimic nou inspiraţiei, ci "strică ce-a făcut cu mult mai bine – inconştientul" (LXXXV).

Valorizarea bergsoniană a intuiţiei în raport cu intelectul îşi va pune amprenta asupra întregii opere a lui Blaga. Descoperind că nu poate renunţa la vocaţia filosofică, care şi-l dispută în egală măsură cu cea poetică[301], el îşi va propune să elaboreze o filosofie care să aibă fluenţa sentimentului: "Dacă filosofia de până acum n-ar fi «artă» – atunci eu aş fi acela care aş crea o filosofie înrudită cu arta. Dar filosofia e artă şi asta va fi şi filosofia mea. Eu tind spre o concepţie organică şi mobilă ca viaţa despre lume, – o concepţie pe care voi împrăştia-o în jurul meu – nu prin argumente – ci printr-un fel de sugestiune artistică" (XXXIV). Meditaţia nu mai trebuie să se aplece asupra conceptelor şi noţiunilor uscate, ci asupra experienţelor şi trăirilor vii. "Eu nici când fac *filosofie*", observă programatic autorul *Spaţiului mioritic*, "nu fac «abstracţiuni» ci «intuiţii»" (CXIII). Logica trebuie scoasă de sub influenţa intelectului şi pusă în slujba inconştientului, gânditorul adevărat fiind nu acela care se lasă condus de conexiunile prestabilite ale raţiunii, ci acela care urmăreşte, cu luciditate, sinesteziile fantasmelor subliminale[302]. Pentru ca imaginaţia să "exprime *contactul intim* ce-l ai cu tine însuţi şi cu lumea", trebuie să "*simţeşti* realitatea şi [să] o priveşti prin «simpatie»" (XXVI).

Descoperind puterea de emanaţie fantasmatică a inconştientului, tânărul scriitor

301 "În săptămâna asta am făcut «Cugetări» mai multe ca de obicei. Se vede că am inspiraţii periodice când pentru una, când pentru alta." *Ibidem*, scrisoarea LXXXV, p. 128.

302 "Totul atârnă de *rolul* ce-l dai *logicei* în viaţa ta internă şi nu de *iscusinţa* cu care-o mânuieşti. Dacă logica te stăpâneşte pe tine ca pe-o unealtă oarbă – eşti raţionalist, – dacă dimpotrivă *tu* cu toată adâncimea ta sufletească

elaborează un proiect creator bazat pe ideea de stingere a luminii intelectului. El coboară în "noaptea sufletului" şi se lasă invadat de sentimente crepusculare pe care renunţă să le combată: "Ai nopţi cari ţi ş-aşază grele ca de plumb / Pe suflet şi pe gânduri şi pe visuri şi pe vreri,– / Nopţi negre-n care pieptul îţi tresare de furtuni / Ce nu le spui – / Şi-n cari întreg trecutul ţi se pare în zadar / Şi orice clipă ce mai vine – de prisos..." (*Zorile*).

Nicolae Balotă şi Ştefan Aug. Doinaş resimt poezia blagiană ca pe o incantaţie orfică, în care noaptea din sufletul poetului se împărtăşeşte din substanţa de tenebre a lui Nyx, Noaptea originară, divinitatea care, în cosmologia orfică populară, a precedat tot ceea ce există. Poetul regresează până la bezna iniţială, din care a apărut Phanes, principiul luminii, sau Eros, principiul logosului şi armoniei. Din "noaptea sufletului" vor ţâşni atât "zorile" cât şi "iubirea", adică viaţa, aşa cum scriitorul însuşi a emers din inconştientul infantil într-o personalitate proprie.

Blaga învaţă astfel să valorifice stările de depresie şi catabază, sublimându-le în inspiraţie. Depersonalizarea şi alienarea sunt cel mai bun instrument al cunoaşterii de sine, oferind posibilitatea autocontemplării din afara propriului eu: "Adesea «eul» ni se revelează tocmai în acele stări sufleteşti *mai* bine, pe care le simţim *mai* străine de fiinţa noastră. Ciudat: când suntem *mai* aproape de noi înşine, ne credem *mai* departe..."[303] Regresia la starea de ne-fiinţă, contactul cu non-eul, îl înzestrează pe poet cu un punct de reper exterior existenţei, care permite o mai bună valorizare a acesteia.

Experienţa letală a identificării cu sora dispărută pune mai bine în lumină sensul şi dimensiunea vieţii: "Un lucru îl putem vedea clar şi plastic numai dacă are umbre şi

---

stăpâneşti şi mânuieşti *logica* ca pe-o unealtă – eşti «iraţionalist» (LXII).

303 *Pietre pentru templul meu*, p. 22. Un autoportret alienat (în sensul non-identităţii infantile a micului Lucian) este și următorul: "Cei mai mulţi îşi sunt atât de străini, încât ar trebui să vorbească în persoana a treia despre ei înşişi, – cam aşa cum vorbesc copiii..." *Ibidem*, p. 57.

penumbre: moartea este umbra, care dă plasticitate vieţii”[304]. Aura existenţei iese cel mai bine în evidenţă pe fondul negru al eşecurilor, aşa cum “norii nu întunecă curcubeul ci-l arată şi mai bine”. Adevărata claritate interioară nu este conferită de “mucul de lumânare” al eului, care trasează un cerc îngust împrejurul său, ci de întunericul transparent al sinelui, care activează simţurile sinestezice. “Spiritele foarte adânci” care, în acelaşi timp, “sunt atât de clare, încât apar, ca fundul unui lac limpede”, stau sub iluminaţia interioară a celui de-al treilea ochi, al ochiului “vag”. Acesta este sursa “pe care n-o simţim şi n-o vedem” spre care, cu instinctul sigur al unei plante, “creşte şi se-ntinde” sufletul nostru[305].

“Întunericul nu trebuie să-l luminăm pentru ca să-l putem vedea”, susţine Blaga într-un alt aforism. Pentru a privi făpturile evanescente ale sufletului, omul dispune de lumina neagră a visului şi a reveriei, ce nu “sugrumă vraja nepătrunsului ascuns / în adâncimi de întuneric”. Lumea feerică pe care îşi propune să o cânte tânărul poet este populată de “poporul visurilor”[306], făpturi fantastice care, noaptea, ies din Hades şi bântuie somnul muritorilor. Fantasmele inconştiente au aceeaşi consistenţă cu *psychai*, sufletele morţilor. Pentru a intra în contact cu ele, scriitorul trebuie să renunţe la poziţia eului, ce le menţine refulate, şi să-şi provoace ceea ce Pierre Janet numeşte o scădere a nivelului mental: “Unele ascunsuri ale sufletului sunt uşoare ca nişte umbre: dispar îndată ce încerci să le luminezi...” Repetând descinderea lui Orfeu, de astă dată poetul ştie că nu trebuie să privească frontal făpturile pe care le aduce cu sine din adâncuri, dacă nu doreşte să le piardă: “Sunt lucruri care nu pot fi înţelese decât vag. Şi-ar trebui să ne mulţumim cu atât; durere, încercăm însă să le înţelegem

---

304 *Ibidem*, p. 53. În acelaşi sens: “Dacă n-ar fi moartea – viaţa nu ne-ar părea poate că aşa de adâncă şi de vrednică de trăit”. (LXXX).

305 *Ibidem*, p. 23, 80, 9, respectiv 44 (“Privesc cum o plantă se-ntinde din întunericul unei pivniţe spre lumină. Fiecare fibră i se îndoaie spre razele de soare. Nu poate trăi fără de lumină şi – totuşi planta nu simte şi nici nu vede lumina. Oare sufletul nostru nu creşte şi nu se-ntinde şi el spre-o lumină, pe care n-o simţim şi n-o vedem?”).

306 Aşa numeşte Marsilio Ficino populaţia de spirite ale morţilor ce bântuie infernul aerian sublunar din cosmologiile orfico-pitagoreice. Apud A. Chastel, *Marsile Ficin et l’art*, Genève, Droz, 1954.

mai precis – şi ca urmare ne trezim, că nu le mai înţelegem deloc...” Sentimentul că misterele se autogenerează şi se propagă unele într-altele îl face pe Blaga să postuleze, încă din *Pietre pentru templul meu*, axioma incognoscibilităţii de esenţă a lumii, sau principiul conservării enigmelor[307].

Sensibilitatea recuperată faţă percepţiile magice îi oferă lui Blaga prilejul de a formula prima schiţă teoretică a cunoaşterii luciferice: “Datoria noastră în faţa unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim aşa de mult încât să-l prefacem într-un mister şi mai mare”. Omul trebuie să renunţe “cu bucurie” la ambiţia de a înţelege absolutul, “fundul lumii”, şi să accepte că “nu ştiu şi nu pot să ştiu, ce sunt eu şi lucrurile din jurul meu”. Numai asumând misterul lumii ca atare, omul poate fi “spontan şi creator” de rosturi şi valori “care izvorăsc din cele mai intime necesităţi ale vieţii şi ale duhului meu”. Adevărul, intuieşte eseistul, nu se află în afara noastră, ci este ascuns în noi sub vălul misterului. Şi, dacă nu mai avem acces la el în mod nemijlocit, ca în vârsta transcendentă a copilăriei, aceasta nu înseamnă că el a încetat să existe. Adevărurile originare se află engramate în suflet, ca urmele în nisip ale sclavilor păstrate în piramidele egiptene. Tot ceea ce trebuie să facem este să găsim instrumentul apofatic care să ridice cenzurile şi să permită anamneza. Cunoaşterea este o revelaţie de sine, o autognoză prin care se scurtcircuitează calea de la eu la sinele magic: “Adevărurile mari sunt aşa de aproape şi de imediate, încât numai de aceea nu le găsim, fiindcă le căutăm. Ar trebui numai să ne deschidem ochii şi să privim: dar aceasta e foarte greu”[308].

Dusă până la rădăcinile fiinţei, introversiunea lui Blaga capătă intensitatea unei “en-

---

307 *Pietre pentru templul meu*, p. 52, 7, 10, respectiv 53 (“«Misteriosul», «enigmaticul» ce-l înlăturăm dintr-o întrebare, dintr-un lucru, – apare în altă parte. Cu cât lămurim printr-un fenomen ori printr-o lege mai multe enigme, cu atât devin ele înşile mai enigmatice: aş vorbi în privinţa aceasta foarte bucuros de-un *principiu al conservării enigmelor*”).

308 *Ibidem*, p. 25, 79-80, 17 (“În piramidele egiptene s-au aflat după veacuri urmele în nisip lăsate de cei din urmă lucrători: astfel de «urme în nisip» se păstrează uneori şi în noi o vecinicie...”), respectiv 76.

staze". Sub presiunea eşecului "social" în faţa familiei Brediceanu, căruia nu încearcă să-i reziste, tânărul Lucian regresează la o stare de neant interior. Vidul mental nu are aici o conotaţie psihotică, ci una mistică. În scrisorile din această perioadă, el îşi traduce uneori experienţa prin termenii la modă ai misticii hinduse, importată de filosofi şi eruditi precum Schopenhauer, Otto Müller sau Paul Deussen. Blaga citise încă de la 14 ani broşurile lui Swami Vivekananda şi Swami Abhedananda, care popularizau sistemul sincretic al lui Rama Krişna, iar la Viena studia filozofia "indică" după volumele lui Paul Daussen, astfel încât îi mărturiseşte Corneliei: "«Shamkhya» şi-a făcut intrarea triumfală la mine ca la un vechi cunoscut" (LI).

Sub influenţa acestui limbaj religios indianizant, fondul magic blagian face o primă încercare de întoarcere la suprafaţă într-o pseudomorfoză hindusă: starea de confuzie a primei copilării este tradusă în ideea de Brahman – principiu existent şi inexistent, realitate şi nonrealitate în acelaşi timp; tăcerea originară în cea de Atman ("*Atman* e tăcere... Nu putem prin nici un cuvânt exprima «impersonalul» lucrurilor, – despre Atman trebuie să tăcem"); participarea magică la univers prin cea de identitate a lui Atman cu Brahman; incognoscibilitatea misterului prin cea de incognoscibilitate a lui Atman; cunoaşterea apofatică prin aprehensiunea negativă a lui Brahman (tehnica negaţiei *Neti! Neti!*); regresia la poziţia sinelui prin ideea de anihilare a eului individual ("Ce-i libertatea? Nimicirea individualităţii şi contopirea mistică cu fiinţa impersonală a totului"); introversiunea prin tehnica yoga de racordare la cosmos ("Esenţa acestei filosofii te provoacă să-ţi *nimiceşti individualitatea prin aceea că ţi-o lărgeşti la infinit*. Este ceva farmec în aceste exerciţii mistice: într-un colţ ascuns din tine însuţi să descoperi conţinutul de la *tot ce este*") etc. "Numele de taină", de zeiţă indiană, pe care tânărul Lucian i-l dă în scrisori Corneliei – Gargi, Gaor – este şi el preluat din Brhadaranyaka-Upanişad, unde Gargi şi Maitreyi sunt interlocutoare ale filosofului Yajnavalkya. Blaga îl premerge astfel pe Eliade în

autodistribuirea în rolul de înţelept care îşi instruieşte iubita mistică.[309]

Conceptele şi figuraţia hindusă l-au ademenit o vreme pe tânărul poet, aşa cum se întâmplase şi cu Eminescu. Încercând să-şi surprindă experienţele autoscopice în oglinzi culturale cât mai fidele, Blaga face în mai multe rânduri apel la imagini şi simboluri orientale. Omul în care, prin practici speciale, adesea erotice, se deschide un izvor psihic este, pentru tantrici, omul în care s-a trezit şarpele *kundalini*. Urcând de-a lungul coloanei vertebrale, *kundalini* ajunge în "lotusul cu o mie de petale", punctul din creştetul capului pe unde omul îşi transcende condiţia[310]. La acest lotus din paremiologia budistă face aluzie Blaga într-un aforism din *Pietre pentru templul meu,* pentru a descrie florile conştiinţei ce îşi au rădăcinile în adâncurile acvatice ale inconştientului[311]. Fiinţa nu ne vine din afara noastră, ci din centrul nostru secret. Lotusul este simbolul canonic al lui *atman*, sufletul uman, din aceeaşi esenţă cu Brahman, sufletul cosmic[312].

Blaga îşi utilizează lecturile indice pentru a exprima intuiţia infantilă a participării magice la divinitate. Scânteia sacră sălăşluieşte în adâncul nostru, omul este o fiinţă în sine şi nu doar un epifenomen în care se oglindeşte numenul. Lotusul cu o mie de petale al sufletului

---

309 Toate aceste teme, răspândite prin *Corespondenţă*, scrisorile LI–LII, p. 106-107, şi sistematizate în micul eseu despre stiluri din *Pietre pentru templul meu*, p. 32-41, sunt preluate şi rezumate de Blaga după Paul Deussen, *Filosofia Upanişadelor*, Traducere din lb. germană: Cornel Sterian, Bucureşti, Editura Tehnică, 1994, p. 99-100 ("Brahman ca cel existent şi ca cel nonexistent"); 119 (parabola lui Bahva care îl explică pe Brahman tăcând); 40-41 (tema identităţii Brahman–Atman); 62-70 (incapacitatea ştiinţei empirice de a-l surprinde pe Brahman); 111-114 ("Natura negativă şi incognoscibilitatea lui Brahman în sine"); 242-254 ("Eliberarea"); 271-279 (yoga); 59, 61, 67, 103, 126 (Gargi sau Maitreyi).

310 Teoria celei de-a şaptea *chakre* (*sthasrara chakra*) îi era cunoscută lui Blaga încă din anii de liceu, din broşurile care popularizau filosofia mistică a lui Rama Krisna. Vezi Swami Sivananda Sarasvati, *La pratique de la méditation*, Traduction par Charles Audrien et Jean Herbert, Paris, Albin Michel, 1950.

311 "Când am văzut mai întâi nişte nuferi pe undele unui lac, nu credeam că sunt flori care cresc din apă, ci credeam că nişte flori se oglindesc de pe ţărm în lac... Atâtea flori cresc din apele tăcute ale sufletului nostru şi-şi dezvelesc petalele pe luciul conştiinţei noastre: ele cresc din noi, dar noi le credem oglindiri din lumea dinafară." *Pietre pentru templul meu*, p. 16.

312 Marea temă a Upanişadelor este rezumată astfel de Paul Deussen: "*Brahman*, forţa, care stă în faţa noastră întrupată în toate făpturile, care zămişleşte, poartă, susţine şi retrage din nou în sine toate lumile, această forţă veşnică, nesfârşită, divină este identică cu *Atman*, cu acela care, după degajarea a tot ce este exterior, îl găsim în noi ca esenţa noastră lăuntrică şi adevărată, ca Sinele nostru propriu-zis, ca suflet. – Această identitate a lui *Brahman* şi a lui *Atman*, a lui Dumnezeu şi a sufletului, este ideea fundamentală a întregii doctrine upanişadice; cu toată conciziunea, ea se exprimă prin «marile cuvinte»: *tat tvam asi* «acesta eşti tu»". *Op. cit.*, p. 40-41.

începe să strălucească doar la ieşirea din agitaţia "marii treceri" şi sfâşierea vălului maya al iluziilor. Retrăgându-se din lume şi lăsându-se în voia stării cathartice a tăcerii, poetul are revelaţia vedantină a unităţii cu totul naturii. Inima uscată redevine un lotus viu, în care demiurgul lasă să cadă picuri de putere: "O, inimă: când para ea şi-o năbuşeşte / c-un giulgi de linişte, / atunci îmi cântă, / că lutul ei a fost odată un potir de lotus, / în care a căzut o lacrimă curată ca lumina / din ochii celui dintâi sfânt şi mare visător" (*Inima*). Inima este sediul unei epifanii, care o transformă într-un microunivers interior, într-o "cetate a lui Brahman" capabilă să se substituie lumii exterioare[313].

Stările de vid mental enstatic ale autorului *Poemelor luminii* sunt admirabil suprinse de Ştefan Aug. Doinaş, care îşi explică "povara ciudată a unei amintiri" personale legate de maestrul său de la Cercul literar povestind cum, plimbându-se alături de profesor, scufundat într-o "tăcere masivă, ca un bloc albastru şi răcoros", are "intuiţia fundamentală a lui Lucian Blaga": "În privirea lui nu era nici curiozitate, nici uimire. Trăsăturile feţei, tăiate puternic, păreau de cremene. Dar atitudinea lui, întreagă, respira o blândeţe fără margini. Deşi eram dornic şi nerăbdător să reiau bruma de discuţie ce se înfiripase, l-am simţit atent, concentrat, şi m-am ferit să-l tulbur. Bănuiam că se petrece ceva, dar nu izbuteam să pricep. Simţeam doar că e departe de mine, foarte departe: într-un tărâm pe care, poate, aş fi fost în stare să-l ating cu mâna, dar care mi-ar fi rămas oricum străin. Şi, timp de o clipă, m-a fulgerat un gând pe care l-am alungat imediat, ca blasfemator la adresa Maestrului: mi-a trecut prin cap că, aşa cum stătea acolo, încremenit, cu privirea impenetrabilă ca şi ochii vieţuitoarelor pe care le contempla, Blaga nu se gândea la nimic..."[314] De fapt, Blaga îl instruia pe studentul său

313 "Iar în astă cetate a lui Brahman [omul], este un lăcaş [inima] – o mică floare de lotus – iar înlăuntrul său e un mic spaţiu [...] La fel de mare ca spaţiul [exterior] este şi spaţiul acesta dinlăntrul inimii. Înlăuntrul său sunt strânse laolaltă atât pământul cât şi cerul, atât focul cât şi aerul, atât soarele cât şi luna, fulgerele, gerul, stelele şi atât ceea ce ai cât şi ceea ce nu ai aici; în el e strâns totul laolaltă", se spune în *Chandogya Upanişad*, VIII, 1, 2-3. Vezi comentarii la simbolul inimii ca floare de lotus în Paul Deussen, *op. cit.*, p. 207-208, 277-278, de unde probabil l-a luat şi Blaga.

314 Ştefan Aug. Doinaş, *Orfeu şi tentaţia realului*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974, p. 177-178.

asupra misterului în acelaşi fel în care upanişadicul Bahva i-l explica lui Vaşkali pe Brahman – prin tăcere.

Iraţionalism nietzschean

Deşi adolescenţa îi fusese presărată cu mai multe asemenea trăiri endoscopice, punctul de maximă concentrare este atins în toamna lui 1917, când tânărul Lucian se scufundă în vârtejul unui vacuum sufletesc. Structurile personalităţii de până atunci se prăbuşeşc, apărările eului cad, permiţând atingerea pragului interior din spatele căruia forţele latente ale copilăriei magice pot reizbucni. Tânărul are senzaţia unor mişcări tectonice de profunzime, care îi modifică peisajul psihic: "Se vede că se petrece ceva ascuns în «subconştientul» meu, – şi vezi, «subconştientul» este ce-mi ador eu mai mult... Păţesc şi cu ai mei de multe ori că trebuie să-mi spună de două ori acelaşi lucru" (XII). Presiunea interioară este atât de urgentă, încât poetul nu poate decât să asiste neputincios la manifestările ei: "Stăm sub influenţa subconştientului din noi ca un ipnotizat subt stăpânirea unei sugestii: pentru faptele noastre care în fond izvorăsc din adânci necesităţi inconştiente – născocim nişte motive libere, fantastice, absurde, întocmai ca un ipnotizat pentru faptele ce i se provoacă prin sugestiune..." (LXXVII). Personalitatea sa de până atunci este ameninţată de un seism devastator, ca un uragan anunţat de o clipă de acalmie: "Crede-mă, eu însumi îmi simt mare această linişte. E ca liniştea din vârful munţilor sau ca liniştea de pe mare, – e o linişte pândită de furtună, mare, tocmai pentru că în fiecare moment pot să se dezlănţuiască fulgerele! Ţi-e frică că înnebuneşti? Dar mie?" (XIX)[315].

[315] Este interesant paralelismul ce poate fi făcut între poet, pe cale de a primi inspiraţia divină, şi şaman, în perioada de "nebunie", de decompensare, ce precede iniţierea. "Faptul că asemenea maladii apar aproape

Nebunia purificatoare experimentată de tânărul Blaga este descrisă şi tradusă în termenii lui Nietzsche, al cărui discurs exercita o influenţă *numinoasă* asupra întregii epoci[316]. "Sunt adevăruri, pe care e cu neputinţă să le înţelegi corect, dacă înainte de aceea n-ai trecut prin *anumite* rătăciri!", scrie poetul român, făcând ecou filosofului german care, în *Gaya scienza*, afirma: "Căci trebuie să te poţi pierde pentru un timp, dacă vrei să înveţi câte ceva de la ceea ce nu eşti tu însuţi"[317]. Blaga se raportează la Nietzsche cu o simpatie distantă, cu repulsia unei fascinaţii resimţite ca morbide dar în acelaşi timp inevitabile, deoarece "marea sănătate" nu poate fi atinsă decât prin catharsisul bolii: "Veacul nostru are profeţi care vorbesc despre viaţă cu entuziasmul unor bolnavi. Puterea, ce pulsează în opera lor, nu seamănă cu vigoarea omului sănătos, ci cu forţa nebunului delirant"[318]. Deşi periculoasă, furtuna interioară este necesară pentru a purifica atmosfera mentală a creatorului[319].

Ca în riturile de iniţiere, poetul trebuie să atingă nadirul depresiei pentru a reveni la viaţă sub o nouă înfăţişare. Crizele nu sunt un indiciu doar al scăderii energiei vitale, ci şi al izbucnirii unor forţe noi.[320] Introversiunea apare ca o fază esenţială într-un proces de moarte

---

întotdeauna în legătură cu vocaţia vracilor-vrăjitori nu este deloc surprinzător. Ca şi bolnavul, omul religios este proiectat la un nivel vital capabil să-i reveleze datele esenţiale ale existenţei omeneşti, adică singurătatea, precaritatea, ostilitatea lumii înconjurătoare. Dar vrăjitorul primitiv, vraciul sau şamanul, nu este doar un bolnav: el este, înainte de toate, un bolnav care a reuşit să se vindece singur. De multe ori, când vocaţia şamanului sau a unui *medicine-man* se dezvăluie printr-o maladie sau printr-un atac de epilepsie, iniţierea candidatului echivalează cu o vindecare." Mircea Eliade, *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului*, p. 41.

316 Influenţa lui Nietzsche asupra lui Blaga a fost comentată, între alţii, de Ion Breazu, în *Studii de literatură română şi comparată*, vol. II, Ediţie îngrijită, postfaţă, bibliografie şi indice de nume de Mircea Curticeanu, Cluj, Editura Dacia, 1973, p. 189; Tudor Vianu, în *Masca timpului* (Schiţe de critică literară), Arad, Editura librăriei diecezane, 1926, p. 119; Pompiliu Constantinescu în *Figuri literare*, Prefaţă de Gabriel Dimisianu, Bucureşti, Editura Minerva, 1989, p. 75; Mircea Vaida, *Lucian Blaga. Afinităţi şi izvoare*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, Cap. "Împotriva lui Nietzsche".

317 *Pietre pentru templul meu*, p. 23; sau: "Adevăruri mari cresc numai dintr-un pământ din care cresc şi rătăciri mari. Cine n-are îndrăzneala să «greşească» nu va descoperi niciodată adevăruri mari", p. 75. Pentru Friedrich Nietzsche, *Ştiinţa voioasă (la "gaya scienza"). Genealogia moralei. Amurgul idolilor*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 185.

318 *Pietre pentru templul meu*, p. 14. Despre "marea sănătate", Nietzsche, *Ştiinţa voioasă*, Paragraful 382, "Marea sănătate", p. 269-271.

319 "Norii furtunoşi purtaţi de vânturi prea repezi – ce-i drept – nu aduc «ploi folositoare» pentru rodul pământului, dar *curăţă atmosfera cu trăznetele lor*..." (LXXVI).

320 "Prin crize sufleteşti trecem nu numai când pierdem din forţele noastre, ci şi când forţe nouă se pregătesc să izbucnească în noi..." *Pietre pentru templul meu*, p. 23.

şi renaştere psihică. În scrisori, Blaga îi vorbeşte Corneliei de senzaţia de "renaştere, transformare, transfiguraţiune, dacă nu ţi-ar părea sentimental. În orice caz, în «istoria mea individuală» s-a început epoca «reformaţiunii»" (XI)[321]. Experienţa aceasta este fixată într-un aforism: "Timpul, când sufletul omenesc are mai multă lipsă de împrejurări favorabile înafară şi de linişte înlăuntru, timpul său cel mai critic e, când se retrage şi se-nchide în sine însuşi pentru ca să treacă prin mari schimbări: omida niciodată nu moare aşa uşor ca tocmai când – în crisalidă – e să-i crească aripi"[322].

Pentru a sugera metamorfoza regeneratoare, Blaga face adesea recurs la simboluri vegetale, cum sunt sămânţa, mugurele, floarea. Solul în care sunt îngropate "ideile fosile" ale raţiunii este revitalizat de intuiţii şi fantasme: "Şi lumea mea creşte fiindcă sufletul meu nu e un pământ în care putrezesc cadavre, ci un pământ în care încolţesc seminţe" (XXXVIII). Senzaţiile şi dorinţele genuine dizlocă suprafaţa mortificată a intelectului, la fel cum "puterea aşa de fragedă a mugurului proaspăt învinge şi rupe scoarţa cea mai tare şi mai dură a unui arbor". Irigat de elanul vital, psihicul cunoaşte o explozie vegetală primaverală: "Aşa-s [...] florile sufletului: nu prea înfloresc singuratice, ci multe deodată..."[323]

O serie de metafore de inspiraţie sau de tonalitate nietzscheeană din această perioadă transcriu "cutremurul" sufletesc pe care vicisitudinile iubirii i-l provoacă lui Blaga. "Draga mea – sunt un centru, o explozie, un pătimaş ireductibil", este confesiunea prototipală, care descrie senzaţia de răzvrătire a adâncurilor. Cataclismul pătrunde, de-a lungul faliei tectonice a iubirii, până la izvorul elanului vital: "m-a cuprins ca o idee fixă de-un fanatism nebun. Ai dreptate sunt o forţă elementară, însă nu mi-e ruşine că sunt: eu nu ascult nici de argumente

321 Formulele lui Blaga amintesc desigur de ideile lui Nietzsche, care propovăduia "miezul nopţii" care va fi înlocuit de "marea amiază", când va avea loc "transvaluarea tuturor valorilor" şi omul va fi înlocuit de supra-om. Vezi *Aşa grăit-a Zarathustra*, *O carte pentru toţi şi nici unul*, Introducere, cronologie şi traducere de Ştefan Aug. Doinaş, Receptarea lui Nieztsche în cultura germană, selecţie şi traducere de texte de Horia Stanca, Ediţia a doua, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996, Cap. "Cântecul beat".

322 *Pietre pentru templul meu*, p. 54-55.

utilitariste, nici de logica socială, fiindcă am o singură raţiune – cea a firii mele cu irezistibila ei necesitate. Dragostea mea nu e un lux sau o tangentă periferială la viaţa mea, ci a pătruns până la izvorul, care mă determină, mă ridică sau mă otrăveşte – adânc, adânc de tot" (XXXV).

Dintre imaginile alegorice ale resurgenţei abisale, cele mai pregnante sunt izvorul şi fântâna. "Curentele nouă de viaţă ţâşnesc ca nişte fântâni arteziene din sânul vremurilor", afirmă eseistul. Oglindă a inconştientului, fântâna reflectă transformările ce au loc în pânzele freatice ale psihismului individual sau colectiv. Preluând parabola biblică a tulburării apei din scăldătoarea din Bethesda, pe care o reîntâlneşte într-o formă adaptată la Nietzsche, Blaga dezvoltă un aforism ce va deveni mai apoi nucleul unei întregi piese: "De câte ori o putere nouă ţâşneşte în noi, ni se tulbură sufletul ca apa unei fântâni în care s-a desfundat un izvor nou..."[324] Nu un înger, ci un daimon se agită în afundurile scriitorului, producând însă acelaşi efect regenerator ca apa ce vindecă miraculos din Evanghelia lui Ioan. Izvoarele ţâşnesc dionysiac din afundurile mărilor sau din cele ale "munţilor vrăjiţi", precum în poezia *Veac*, unde "în miez de noapte râtul mistreţilor / deschide izvoarele". Scafandru sau miner, poetul "scurmă" depunerile geologice ale inconştientului, în căutarea firelor de apă vie[325]. Sursa magică se află întotdeauna sub suprafaţa conştiinţei, asemeni râurilor care îşi au izvorul adânc sub munte, dar ies la suprafaţă la mari depărtări de origine[326]. Cel care ştie să se racordeze la

---

323 *Ibidem*, p. 45, respectiv 56.

324 *Pietre pentru templul meu*, p. 12, respectiv 10. Parabola apare în Noul Testament în Evanghelia după Ioan, 5.4. ("Căci un înger se pogora, la vreme, în scăldătoare, şi turbura apa şi cine intra întâi, după turburarea apei, se făcea sănătos, ori de ce boală era ţinut"), iar la Nietzsche în *Ştiinţa voioasă*, Paragraful 378, "Şi devenim din nou limpezi", p. 265.

325 "Zilele mi le petrec ca un – iartă-mi comparaţia – ca un *mistreţ* – râm după «rădăcini» pe sub glia care acoperă realitatea". Scrisoarea este "scrisă cu roşu – ghici de ce? Fiindcă corespunde mai bine cu dispoziţia sufletească încordată entuziastă şi nervoasă în care mă aflu. Nu cumva să-ţi închipuieşti că [îşi ia însă imediat precauţii tânărul Blaga] cauza ar fi – vr-o alteraţie cerebrală!" (XIV).

326 "Sunt râuri, care îşi sapă albia prin munţi de var: ele trec prin sânul munţilor şi ies din nou la iveală la depărtări considerabile, ca râuri mari. Când căutăm izvorul lucrurilor, păţim cam ce păţim cu râurile acestea: tot mergem pe albie în sus şi credem că acolo e izvorul râului, unde-l vedem ieşind din sânul muntelui... Dar izvorul e cu mult, cu mult mai departe..." *Pietre pentru templul meu*, p. 8.

ea îşi asigură vitalitatea perpetuă, nemafiind ameninţat de uscăciunea intelectivă[327].

Izvoare subterane sunt şi vulcanii care erup în adâncurile marine: "În istorie puterile irezistibile lucrează în ascuns ca vulcanii de pe fundul mării"[328]. Într-o altă formulare, aceeaşi imagine descrie puterea irezistibilă a izbucnirilor inconştientului: "Vulcanul de pe fundul mării clocoteşte zi şi noapte şi înfiebântă apele mării şi nu se stinge" (XVI). Izvoarele de apă clocotită sau de lavă sunt simboluri ale libidoului sau, în termeni bergsonieni, ale *duratei* pure. Omul adevărat, omul *real*, se identifică elanului vital, care îl face să "fiarbă" "ca apa sub presiune atmosferică foarte redusă". Permanentizată, starea de erupţie creează imaginea paradoxală a unei fântâni arteziene îngheţate în plină ţâşnire: "Spirite neliniştite şi foarte impulsive fac adesea impresia unei soliditǎţi, unei linişti şi stăpâniri de sine uimitoare: fântâni săritoare, care privite mai de departe, apar ca nişte columne solide de marmură"[329]. *Oamenii-havuz*, prin care Blaga îşi face un autoportret metaforic, sunt cei care scapă de sub presiunile aleatorii ale istoriei şi îşi desenează singuri destinul, energia interioară dându-le capacitatea autarhică de (auto)creaţie a unui demiurg, căci, aşa cum "Pârâiaşele îşi *caută* o albie, – fluviile îşi *sapă* o albie" (LXXVI).

Dezlănţuirea "furtunii" erotice provoacă reconfigurarea unei noi personalităţi. Blaga reparcurge experienţa tinerilor *Stürmer*, recurgând uneori chiar la imagini din recuzita *Sturm und Drang* a lui Goethe. El se regăseşte în povestea exemplară a lui Faust, care, după o viaţă dedicată disciplinelor intelectuale, este redeschis lumii simţurilor de către eternul feminin: "eu am trecut deja preste ele [studiile filosofice] – înainte ca Edera iubita să trezească în mine «Scânteia divină» – aşa că e evident – filosofia n-a putut avea o influenţă negativă pentru darul meu poetic" (CXLIV). Trăirea exacerbată, sentimentul nelimitat, explozia senzaţiilor îi

327 "«*Numai bălţile seacă, dacă nu plouă, – fântânile însă nu.*» Între oameni – sunt asemeni bălţi cari seacă, şi fântâni cu izvoare eterne..." (LXXIII).

328 *Pietre pentru templul meu*, p. 67. "Toţi purtăm în noi grădini şi plantaţii ascunse, toţi suntem vulcani în formare care îşi vor avea ceasul erupţiei", scria Nietzsche, *Ştiinţa voioasă*, p. 42.

creează impresia că în el se manifestă o forţă de origine divină, iraţională: "Neînfrânato, procesul intern prin care trecem amândoi – vânjos şi irezistibil – e ca o mişcare cu o anumită direcţie şi cu anumite tendinţe, – o mişcare, pe care în zadar încerci s-o reduci la logică ca un filosof eleat. Divinul – deja de mult [de la Stürmeri] nu-l mai găsim în regiunea raţionalului – ci în cea a «iraţionalului»" (LXII). Ecuaţia goetheană existenţă–iraţionalitate–sacru este fixată într-o aforism din *Pietre pentru templul meu*: "Viaţa-i iraţională – dar poate că tocmai de aceea – divină!"[330]

Sentimentul participării simpatetice la lume, resimţite în copilărie sub specia totalităţii magice, revine acum în conceptul, de coloratură goetheană şi el, al unei divinităţi panteiste, ce nu poate fi aprehendată raţional, ci trebuie trăită prin simţuri. Mărturisirea exaltată pe care Lucian o face Corneliei aduce foarte mult cu profesiunea de credinţă panteistă pe care Faust o opune credinţei creştine a Margaretei: "Gargi – eu am o religie tare şi aspră: dragostea şi munţii şi poate că şi marea – mă provoacă să am religie, – dar Elohim cu atotpotenţa lui niciodată, iar dogmele cu logica lor şi tămâia cu ridicolul ei mai puţin. Odată când vom fi în munţi, când vom auzi cum bate «inima lumii» – Ţi-oi povesti religia mea – cu glas de tunet" (XXIV)[331]. Sub presiunea ambiguului model patern, Blaga a asociat religia creştină intelectualismului socratic, încât acum, când simte nevoia imperioasă să iasă de sub zodia raţiunii, o face combătând ideea lui Dumnezeu, înţeles ca *nous* transcendent, cu cea a unei

329 *Pietre pentru templul meu*, p. 7, respectiv 69.

330 *Ibidem*, p. 67.

331 Pasajul din Faust pe care Blaga îl traduce în termenii propriei experienţe este următorul: "Atotcuprinzătorul, marele inel, / Atoatepăstrătorul / Nu ne cuprinde el pe toţi, / Pe tine şi pe mine-n sine? / Nu se bolteşte cerul colo sus, Nu ni se-ntinde un tărâm / Spre răsărit şi spre apus? / Nu se ridică-n zări, clipind cu prietenie, / Stelare trupuri din adânc de veşnicie? / Privirile nu se-ntâlnesc, aprinse, line? / Nu te pătrunde până-n suflet / Tot ce se ţese-n taină-n toată firea / Şi-ntru ascunsă arătare lângă tine /? Cât e de mare, inima, cu toate să ţi-o umpli, / Şi dacă-n simţământ te-ncearcă fericirea, / Numeşte-l cum vei crede, / Numeşte-l bucurie! Inimă! Iubire! Dumnezeu! / Un nume eu / Nu am pentru aceasta. Simţământ e totul" Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Tragedie*, În româneşte de Lucian Blaga, Prefaţă de Tudor Vianu, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1955, p. 182.

divinităţi imanente, concepută ca *anima mundi*, ce dă viaţă universului[332].

Contestarea Spiritului în favoarea Vieţii, proclamată "Dumnezeul nostru", îl alătură pe Blaga curentului vitalist al epocii. În orientarea scriitorului român către o *Lebensphilosophie* cu accente demonice[333] se regăsesc ecouri din Bergson, Dilthey, Klages. Tânărul Lucian este invadat de o viaţă debordantă, care sparge palatele îngheţate ale intelectului şi îi insuflă dorinţa creaţiei. Iubirea îl facă să se simtă trăind şi să dorească să-i facă şi pe ceilalţi să trăiască viaţa cu aceeaşi intensitate. Ana Blaga observă în aceste luni că în băiatul ei este "mai multă viaţă decât orişicând" (XLIX), iar Lucian însuşi afirmă: "Viaţa se transmite dela om la om în chip imediat, – fără puntea argumentelor, – căci viaţa e forţa creatoare – şi tot ce e creaţiune se impune de la sine. Eu trăiesc şi voi face şi pe alţii să trăiască – pe tine – minunea mea – mai întâi" (XXXIV). Atunci când, după ani, Blaga se va lăsa integrat în trăirismul de la *Gândirea*, el nu o va face dintr-o nevoie de sincronizare la mişcarea epocii, ci dintr-o nostalgie faţă de arderile tinereţii, consumate cu mai bine de un deceniu în urmă.

Reconectarea la sursele libidoului alungă sentimentele de *apatie* şi *taedium* intelectual care ameninţau să-l mortifice pe tânăr. Cu o poftă de om născut a doua oară, el este gata să redescopere şi să cucerească lumea. Voinţa schopenhaueriană de viaţă care îl ia în stăpânire îşi are justificarea în ea însăşi şi alimentează toate celelalte pasiuni ale sufletului: "eu iubesc viaţa – ich will mich auch aussleben – şi totul: toate creaţiunile omenirei le consider din punct[ul] de vedere al vieţii... Arta, filosofia, ştiinţa, religia, iubirea, liniştea, tăcerea, gălăgia, *aventurile*, sălbăticia, plânsul, râsul – le admir *numai* întrucât ridică, lărgesc şi adâncesc – *Viaţa*! Orişice e numai un mijloc în mâna Vieţii. Există o singură maiestate: Viaţa... Cred, că sunt clar. Eu nu sunt *pentru* artă, cultură, aventuri – ci arta, cultura, aventurile sunt pentru

332 "Mireasa mea, oh, – noi suntem ca «stâlpnicii» de odinioară; ei se urcau pe stâlpi cu gândul la Dumnezeul lor (un Dumnezeu foarte incult şi cu idei foarte înguste) – iar noi cu gândul la Dumnezeul nostru: viaţa! Oh, viaţa – Gaor! Câtu-i de adâncă viaţa noastră: cu mult mai adâncă şi mai largă decât cerul". (LIX).

333 "Întrezăresc în mine o orientare spre «Lebensphilosophie», – sunt chinuit de problemele acestea ca îndrăciţii

mine! Nu vreau să mă stăpânească nimic, – eu vreau să stăpânesc totul!" (CIX). Această profesiune de credinţă vitalistă indică orientarea pe care o ia din acest moment existenţa lui Blaga. El a redescoperit poziţia interioară a sinelui magic, care îl aşază în centrul fiinţei. Identificat punctului privilegiat de unde izvorăşte *durata*, el exclamă "vreau să îmbrăţişez realitatea în întregime" (XXXVIII).

Întregul magic pare din nou accesibil şi tânărul Lucian porneşte entuziast într-o reconstrucţie de sine în sensul totalizării. Atunci când îşi propune "vreau să fiu o sinteză a tuturor posibilităţilor mari" (CXXX), el îşi bazează această încercare de justificare a propriei existenţe pe intuiţia că a atins punctul nuclear al sinelui, a cărui continuitate fusese întreruptă de "rătăcirea" pozitivistă a adolescenţei. Blaga îşi descoperă şi îşi conştientizează "cotorul" adânc al fiinţei, în care se reunesc toate tendinţele creatoare.

"Rădăcina" tuturor formelor de creaţie este "personalitatea" (LX), concept prin care este vizat izvorul inepuizabil al energiei vitale: "sunt o personalitate liberă, creatoare şi – multilaterală! Sunt viu, Edera. Nu te teme că sunt o mumie. Dacă în mine nu găseşti – *vecinicul Nou*, *schimbarea*, creaţiunea, – atunci unde o găseşti!" (CIX). Din perspectiva acestui *apex* al activităţii psihice, sau *punct-sursă*, cum i-ar spune Husserl, Blaga ştie că îşi va putea conduce toate procesele creatoare indiferent de specializarea lor. Aflat în centrul arhimedic, el nu se mai simte ameninţat de unilateralizare, dimpotrivă, este conştient că are la dispoziţie toate instrumentele creatoare, atât intelective, cât şi imaginative şi fantasmatice, fără ca între ele să mai existe ziduri de separaţie ("Eu nici când fac *filosofie* – nu fac «abstracţiuni» ci «intuiţii»", CXIII). Aflate în serviciul "personalităţii" vii ("Religia îţi adânceşte, arta îţi ridică şi ştiinţa îţi lărgeşte personalitatea", LXI), filosofia şi arta, religia şi ştiinţa se întâlnesc într-o "largă sinteză culturală" (XXVIII). Proteismul creator al lui Blaga, egala sa siguranţă cu sine în fiecare din domeniile, genurile şi speciile abordate, se datorează

din Biblie de Belzebut." (XIII).

centralităţii poziţiei psihologice în care se plasează chiar de la începutul destinului şi carierei sale. Ambiţia totalizantă a viziunii blagiene se sprijină pe unitatea de "impuls lăuntric din care naşte"[334]. Metafizica şi arta sa îşi primesc năzuinţa formativă (*nisus formativus*) de la poziţia magică reiterată în anii cruciali de la sfârşitul adolescenţei şi începutul maturităţii creatoare.

Demonicul

Sentimentul de revenire a fondului refulat este trăit ca emergenţa unui eu secund, de natură mistică, a "umbrei de noapte" care îl bântuia pe Lucian cu dorul casei încă din timpul primei sale ieşiri în "marea trecere", la şcoala de la Sebeş. Eul acesta "cu mult mai adânc şi mai ascuns", conectat la amintirile copilăriei magice, înlătură eul "parasit" al existenţei diurne[335]. Figura "pozitivistă" a adolescenţei este înlocuită de o figură "nocturnă", fotosensibilă la întuneric. Scrisorile, poeziile şi aforismele din această perioadă de explozie sunt scăldate în lumina selenară a ţinuturilor subliminale. "Tentaţia misterului, scrie Mircea Vaida, sfredelirea incognoscibilului, stimularea tainei, setea de «abis intern», sondarea adâncurilor subconştientului, introspecţia – iată termenii în intimitatea cărora îşi făurea tânărul poet viziunea despre lume.[336]"

Pentru a da expresie confuzelor procese lăuntrice pe care le traversează, Blaga "testează" mai multe concepte, pe care le preia din cultura filosofică sau le elaborează el însuşi. Aceste concepte prefigurează categoriile sistemului de mai târziu. Într-o scrisoare către Cornelia, el vorbeşte de munca la disertaţia de doctorat, pe parcursul căreia i se

334 "Metafizica, ce-o doresc, nu are un obiect exterior spre care se îndreaptă, ci numai un impuls intern din care se naşte..." *Pietre pentru templul meu*, p. 65.

335 *Hronicul şi cântecul vârstelor*, p. 40; *Corespondenţă*, scrisoarea V, p. 84; "Ceea ce numin de obicei «eu» este numai parasitul unui "eu" cu mult mai adânc şi mai ascuns»".

limpezesc şi "se rotunjesc foarte frumos" idei precum "apocalipticul", "neprevăzutul" şi "creatorul", menite să dea un decupaj conceptual riguros materialului de filosofie "iraţionalistă" din aforisme. Nici una nu va dăinui ca atare, ci se vor regăsi în categorii ulterioare mai complexe, cum sunt cele de mister, magic şi demonic[337]. Cea mai promiţătoare a fost cea de apocaliptic, definită şi într-o "Schiţă metafizică" din 1922, prin care Blaga exprimă ideea totului existenţial, translogic, dobândit printr-o revelaţie eschatologică (*apocalipsis*), adică prin irupţia fondului inconştient, perceput ca sacru, în orizontul profan al lumii conştiinţei[338].

O prestaţie mai îndelungată în evoluţia gândirii lui Blaga o are conceptul goethean al demonicului, preferat altora de aceeaşi natură, cum sunt eul nocturn romantic, voinţa schopenhauerianã, durata bergsoniană sau libidoul freudian. Prin demonic, tânărul scriitor dă expresie intuiţiei infantile a puterii magice. Persoanele calificate drept demonice sunt persoanele încărcate cu *mana* ("Demonicul ar fi o putere nu lipsită de-o oarecare transcendenţă, care izbucneşte în anume oameni"; "oamenii pătrunşi de demonic se comportă realmente ca nişte posedaţi de o putere ce-i depăşeşte"), demonicul anticipând aşadar conceptul de sarcină magică definit mai târziu în *Despre gândirea magică*. Vocea demonică este un complex autonom care emerge din adâncurile fiinţei, "în clipe de ciudată tăcere şi izolare exterioară", asemeni unui "glas ridicat în conştiinţa sa din alt tărâm". "Portretul cu daimon" făcut lui Socrate, "unul din spiritele cele mai lucide ale antichităţii", care "se credea totuşi în legături misterioase cu o putere care-l depăşea", este în mod vizibil

336 Mircea Vaida, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, p. 71.

337 Vezi *Corespondenţă*, scrisoarea CLXII, p. 172. Ştefan Aug. Doinaş consideră că apocalipticul prevesteşte conceptul de mister, în calitate de categorie ontologică, şi pe cel de luciferic, în calitate de categorie gnoseologică. *Lectura poeziei*, p. 18 sqq.

338 "Se crede că sunt cu putinţă numai două feluri de a concepe lucrurile; logicul şi nelogicul. Eu cred într-o a treia posibilitate; apocalipticul. Realitatea e de natură apocaliptică, adică; realitatea se desfăşoară în revelaţii de-o absurditate divină, în care fulgerător ghiceşti un înţeles superior pe care nu-l poţi prinde. «Apocalipticul» tinde să devină pentru mine o noţiune centrală, originară, de temelie, – aşa cum pentru alţii au fost: substanţa, ideea, voinţa, inconştientul sau durata creatoare." "Schiţă metafizică", în *Ceasornicul de nisip,* Ediţie îngrijită, prefaţă

un autoportret al tânărului Blaga, care îi mărturiseşte Corneliei că i-ar "plăcea să am ceva demonic, o vână metafizică în mine"[339].

Demonia evocată de Blaga se subsumează ideii arhaice greceşti de daimon, recuperată de Goethe, şi nu celei creştine de diavol, prelucrată în diverse variante de gânditori precum Kierkegaard şi Nietzsche. Din cauza aceasta, scriitorul român se vede obligat să distingă între trăsăturile demonului goethean şi demonul socratic, aşa cum fusese definit acesta de filosofii secolului al XIX-lea. Pe urmele lui Kierkegaard, Blaga descrie demonul socratic ca un "geniu al restricţiunii morale", care "desconsiliază ocazional, te reţine de la un pas greşit"[340]. El este identificat cu supraeul moral, care cenzurează pornirile incontrolabile şi inhibă trăirea spontană. Asemeni lui Socrate, personajul kierkegaardian, tânărul Blaga simte şi el deschizându-se uneori în sine un "ochi demonic" restrictive: "Şi mi se pare sunt momente când în ochii mei se oglindeşte ochiul lăuntric. Ce-ai zice, dacă într-o zi s-ar deschide uşa de la odaia ta şi i-ai vedea cum Te privesc nemişcaţi şi reci ca nişte mustrări de cuget?"[341]

Pe urmele lui Nietzsche, demonul socratic este distribuit forţelor "negative" ale intelectului, care nu creează, ci doar limitează şi distrug. Autorul *Naşterii tragediei* vedea în Socrate reprezentantul puterii critice a spiritului care a dus la dizolvarea tragediei eline. Demonul "nu intervenea decât pentru a *pune piedici* cunoaşterii conştiente", făcând din Socrate "*non-misticul* prin excelenţă, în care spiritul logic este tot atât de excesiv ca şi înţelepciunea instinctivă la mistici"[342]. Acest daimon care, după Nietzsche, îşi face apariţia abia în perioada clasică a culturii greceşti, ducând la distrugerea mitologiei, nu este altceva

---

şi bibliografie de Mircea Popa, Cluj, Editura Dacia, 1973, p. 289.

339 *Daimonion*, în *Opere*, 7, pp. 288, 286, 285; *Corespondenţă*, scrisoarea XIII, p. 89.

340 Blaga face trimitere la S. Kierkegaard, *Der Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Socrates*, München, Kaiserverlag, 1929.

341 *Daimonion*, p. 288, respectiv 296; *Corespondenţă*, scrisoarea XVII, p. 91.

342 Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei*, p. 239 şi passim.

decât *Nous*, Intelectul, iar cei posedaţi de către el sunt "oamenii teoretici". Tânărul Blaga trebuie să fi recunoscut în sine un astfel de om teoretic, în care spiritul ştiinţific al adolescenţei a inhibat gândirea magică a copilăriei. Demonul moral şi intelectiv definit de Kierkegaard şi Nietzsche intră aşadar în tipologia diavolului goethean, a lui Mefisto, "spiritul ce totul neagă"[343], iar nu în cea daimoniei goetheene, a lui Faust. Câteva din aforismele din *Pietre pentru templul meu* îl fixează tocmai în această funcţie de logician şi sofist *rău* sfătuitor[344].

Demoniei socratice a intelectului, Blaga îi opune demonia goetheană a simţurilor. Diavolul şi daimonul sunt diferenţiaţi după tipurile lui Mefisto şi Erdgeist[345]. Imaginea diavolului ţine de un context creştin, în care acesta apare ca antagonistul lui Dumnezeu, ca un principiu al neantului opus fiinţei divine. Duhul Pământului, în schimb, ţine de o viziune stoică sau neoplatonică, fiind văzut ca *pneuma* sau *anima mundi*, energie divină care dă viaţă universului[346]. Citind şi citând atent *Convorbirile cu Eckermann*, tânărul Lucian ajunge la concluzia că "demonicul e – *înfăptuitorul*", "demonicul e creatorul", desemnând "manifestarea unei puteri, irezistibile ca impuls şi eficienţă, analoagă aceleia ce lucrează în oamenii aşa numiţi de «faptă»"[347]. Daimonion este o manifestare cratofanică a sacrului, a puterii, reprezentând o alternativă la teofaniile din mitologia greacă sau religia creştină.

---

343 În traducerea lui Blaga; "Sunt spiritul ce totul neagă. / Şi cu dreptate, dat fiind că tot ce naşte şi devine / E vrednic să se prăpădească. / Nimic să nu mai ia fiinţă-ar fi mai bine. / Astfel cam tot ce voi numiţi păcat, / Distrugere şi rău / E însuşi elementul meu." *Faust*, p. 84.

344 "Multe situaţii în viaţă, dacă le-am rezolva numai după logică, am lucra tocmai aşa cum ne-ar învăţa şi Diavolul să lucrăm..." (p. 15). "Îndată ce faci Satanei concesiunea de-a discuta cu el, poţi fi sigur, că te bate în dialectică şi te convinge..." (p. 17)

345 Făcând legătura între *Pustnicul* lui Blaga şi "Prologul în cer" din *Faust*, Ştefan Aug. Doinaş susţine că Spiritul pământului corespunde lui Erdgeist, în timp ce dialogul dintre Lucifer şi teolog corespunde aceluia dintre Mefisto şi Dumnezeu. *Lectura poeziei*, p. 17.

346 Tot în traducerea lui Blaga: "Duhul: În valul vieţii şi-al faptei durez, / Mă ridic şi cobor, / Pretutindeni în toate lucrez. / Naştere sunt şi mormânt, / O veşnică mare, / mereu schimbătoare lucrare, / Viaţă în toate arzând / Pe pământ şi-n văzduh – La războiul în freamăt al vremii, / Dumnezeirei îi ţes un veşmânt." *Faust*, p. 54.

347 *Daimonion*, pp. 291-292. Conceptul goethean de "faptă", care îl va obseda în continuare pe Blaga în piesele sale "psihanalitice", presupune conjuncţia ideii cu forţa. Faust traduce Logosul biblic nu prin Cuvânt, Idee sau Putere, ci prin Faptă, pentru a sugera că opera, creaţia, nu ţine nici exclusiv de Intelectul divin, şi nici de Puterea

Deşi nu utilizează materialul cultural antic în forma lui originară, ci în prelucrarea lui Goethe, Blaga regăseşte noţiunea primitivă de daimon, care o precede pe cea de zeu. În epopeile antice, daimonii reprezintă principiul sacru într-o manieră nedeterminată şi impersonală, în timp ce zeii reprezintă individualizări şi personificări ale acestui principiu[348]. Atunci când aedul nu ştie ce zeu a săvârşit o anumită acţiune supranaturală, el vorbeşte de un daimon, sau de o forţă neprecizată, daimonion. Daimonii moştenesc divinităţile naturii din religia de substrat mediteraniană, ce au fost aruncate în anonimat de către figurile personalizate ale zeilor din religia clasică. Ca duh al naturii, daimonul primitiv face parte din aceeaşi categorie cu *mana*[349], ceea ce explică de ce Blaga optează, cu o bună intuiţie, să exprime ideea magică prin cea de demonie. Conceptul blagian de daimonion moşteneşte fondul magic refulat, poetul definindu-l drept "acea putere magică şi rară, care străbate ca linii de forţă vrăjitorească spaţiul înconjurător"[350].

Distribuit psihismului inconştient[351], daimonion desemnează *durata* creatoare, principiul vital şi dinamic care, eliberat, spulberă printr-un catharsis senzorial şi fantasmatic

---

panteistă, ci de conlucrarea lor. *Faust*, p. 80. Tradusă ca Faptă, creaţia constă în modelarea materiei de către putere după tiparul ideii, aşa cum artistul trebuie să utilizeze impulsurile inconştiente pentru a da viaţă teoriilor uscate.

348 Pentru sensul arhaic al daimonului, de principiu divin nedeterminat, ce împarte soarta bună sau rea, precum şi pentru sensul clasic, de făptură intermediară între oameni şi zei, căreia îi sunt asimilaţi eroii, iar mai târziu sufletele morţilor, vezi Marcel Detienne, *La notion de daïmôn dans le pythagorisme ancien*, Préface de J.-P. Vernant, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1963, p. 25-29, 60-92; E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, Traducere de Catrinel Pleşu, Prefaţă de Petru Creţia, Bucureşti, Editura Meridiane, 1983. În capitolul "Apărarea lui Agamemnon", discutând personificările forţelor iraţionale, Dodds arată că daimonul este o putere superioară, a cărei identitate nu este cunoscută, ce intervine în acţiunea unui om, introducând un element neprevăzut. Daimonion este sacrul în aspectul lui general şi impersonal.

349 Citându-l pe Nilsson, *History of Greek Religion*, vol. I, p. 201 sqq., E. R. Dodds arată că daimonul era conceput ca o "manifestare a puterii", la fel cu *orenda* amerindian sau cu *mana* melanezian. *Op. cit.*, p. 42. La fel, Marcel Detienne, îl invocă pe Mauss pentru asemănarea dintre *fusis*, *daimones*, pe de o parte, şi *mana*, de cealaltă. *Op. cit.*, p. 46.

350 *Daimonion*, p. 293. De altfel, vrăjitoria şi toate artele "demonice" sunt reminiscenţele vechilor credinţe şi practici magice, probabil neolitice, stigmatizate, "satanizate" şi refulate de religiile politeiste ale indo-europenilor şi apoi de către creştinism. Situaţia aceasta era surprinsă deja de Tylor, care definea "superstiţiile" populare drept supravieţuiri (*survivals*) ale unor culturi cucerite. E. B. Tylor, *op. cit.*, p. 19 sqq.

351 "Demonicul e, cel puţin pentru conştiinţa omenească, inconştient". *Daimonion*, p. 308.

construcţiile mortificate ale intelectului[352]. Demonia este un foc interior purificator, iar mitul focului infernal tematizează intuiţia revărsării de energie provocată de iubire[353]. Pentru a se elibera din gheaţa raţiunii, oamenii ar trebui să devină "preoţi ai focului", să se lase stăpâniţi de "fetişii monstruoşi ai Babilonului". Luaţi în posesie de Erosul daimonic, îndrăgostiţii slujesc unor "idoli cu flăcări" şi simt cum se transformă ei înşişi în "Gotter des Feuers". Tânărul Lucian îi propune Corneliei (re)convertirea la o religie "păgână", opusă creştinismului socratic patern, care nu i-a putut inspira credinţa, ci doar ştiinţa: "Inconştientul este principiul activ, pozitiv, creator în noi. Este un demon care *afirmă*, un demon care făureşte, inventează şi organizează. Lucrează mai mult pe bază de instinct decât cu *logică*. Inconştientul este partea generală din fiecare muritor, – şi e un demon tocmai opus lui Lucifer distrugătorul şi negativul, profesorul de logică şi calculatorul. Inconştientul are entuziasmul, – iar Conştientul de obicei scârba şi sarcasmul"[354]. Poetul ridică un "templu al inconştientului" pe al cărui altar pune statuia unui demon, care "să exprime un nemărginit belşug de putere creatoare". Daimonul blagian nu este un diavol negator, ci un titan plăsmuitor, care răstoarnă nu atât un "Olimp plin cu zei, ci un rai bisericesc plin cu prejudiţii"[355].

---

352 "Demonicul lucrează în mare parte în întuneric, «inconştient», dar cu atât mai distrugător de zăgazuri". *Daimonion*, p. 296. Funcţia cathartică, de supapă a tensiunilor inconştiente refulate, jucată de stările ritualice de posesie a fost descrisă de E. R. Dodds, *op. cit.*, cap. "Binefacerile nebuniei".

353 *Corespondenţă*, scrisoarea LIII, p. 108; "Ştii că ţi-a îngheţat inima de teamă că îngheţ alături de minunea mea! Ce iluzie mincinoasă, draga mea! Unde este «eu» acolo nu-i gheaţă. Gaor, în fiecare toamnă vom merge prin ploaie rece cu inimile calde şi cu picuri de ploaie pe faţă; – la altarul unde vom aduce jertfă «focului»." Cu acelaşi salut pentru focul veşnic, "für das ewige Feuer", se încheie şi scrisoarea următoare, LIV, p. 109.

354 *Corespondenţă*, scrisoarea XVIII, pp. 91-92. "E adorabil acest «inconştient» – mai ales când creează apropieri între oameni ca noi doi – a mea Gargi", continuă Blaga, redescoperind intuitiv gândirea lui Parmenide, care vedea în *daimon* principiul tuturor lucrurilor şi creatorul lui Eros.

355 "Mă consider de-un «mic titan» (să treci cu vederea paradoxul), un mic titan care a dărâmat într-un avânt îndrăzneţ un Olimp plin cu zei, care se credea poate că invincibil. Propriu-zis n-a fost un Olimp plin cu zei, ci un rai bisericesc plin cu prejudiţii. Spune-mi drept – Gargi – n-a fost asta? Ţi-am dărâmat raiul, dar ţi-am dat în schimb un «mic titan» [...] Şi titanul are să-ţi dea multe, multe, multe, căci pentru Tine le-a adunat toate". *Corespondenţă*, scrisoarea XX, p. 92-93.

Personificare a eului nocturn emergent, demonul este resimţit ca sursa inspiraţiei poetice, ce se hrăneşte dintr-un material mai profund decât raţiunea şi logica. "Omul e posedat şi inspirat de demonic fără să ştie cum. Iraţionalitatea demonicului are ascunzişuri ce rămân totdeauna sub pragul conştiinţei omeneşti. Prin iţele vrerilor noastre Demonicul trimite suveici nevăzute, ţesând în locul nostru, mai bine decât am putea noi prin orice efort de conştiinţă. Poate că în acest aspect inconştient, dar pozitiv, trebuie să căutăm şi deosebirea dintre Daimonion şi Mefistofel. Mefistofel nu are legături cu inconştientul organic şi creator. El e o întrupare a negaţiunii intelectuale, o ipostază tăgăduitoare şi sterilă a intelectului"[356]. Daimonul, în schimb, personifică "partea genială din fiecare muritor", inconştientul său viu ca un spiriduş magic[357]. *Mutatis mutandis*, conceptul demonicului joacă pentru Blaga acelaşi rol pe care filosoful român i-l atribuie în economia creatoare a lui Goethe: acela de a găsi "o expresie fericită pentru circumscrierea unor puteri, cărora el izbutise să le fie nobil cârmaci. Demonicul său refulat şi-a găsit o înaltă expresie în mitul demonicului: un ventil romantic, care asigura liniştea bătrânului înţelept"[358].

Blaga ajunge să reconstituie astfel, din necesităţi interne, mitul poetului inspirat de fiinţe supranaturale. Stările magice de pierdere a sufletului şi de posesie de către duhuri sunt transpuse acum în imaginea mitologică a omului stăpânit de către zei (atunci când influenţa lor este determinabilă) sau de către daimoni (atunci când influenţa este impersonală). *Daimon isos,* asemeni unui zeu, se spunea în antichitate despre cei posedaţi de o putere misterioasă, sălbatică, de *menos* sau de *furor* războinic, imagine care îi aminteşte lui Blaga

356 *Daimonion*, p. 310. În ediţia din *Opere* apare greşit "deosebirea dintre daimonion şi Nietzsche [sic!]", aşa încât am corectat "deosebirea între Daimonion şi Mefistofel" după ediţia *Zări şi etape*, Text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, p. 245.

357 "Inconştientul este partea genială din fiecare muritor", afirmă Blaga în *Pietre pentru templul meu,* p. 17, refăcând corelaţia specific romantică între inspiraţie şi inconştient. "Geniul, susţinea Henrik Steffens, se manifestă în momentele în care atotputernicia naturii inconştiente, adâncimile nocturne şi inaccesibile ale existenţei sunt dezvăluite şi relevate în starea de veghe". Apud Albert Beguin, *Sufletul romantic şi visul. Eseu despre romantismul german şi poezia franceză*, Traducere şi prefaţă; D. Ţepeneag, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 115.

de expediţia belicoasă a copiilor împotriva diavolului de întuneric din casa lui Vasile. În *Phaidros*, Platon distingea patru tipuri de nebunie sacră; profetică, provocată de Apolo; telestică (rituală), indusă de Dionysos; poetică, inspirată de muze; şi erotică, provocată de Afrodita[359]; la care poate fi adăugată nebunia războinică (*ate*, *furor*), trimisă de Ares. Toate se regăsesc în starea de hieromanie daimonică elogiată de tânărul Lucian, care se recunoaşte stăpânit de elan vital dionysiac, de mânie împotriva adversităţilor exterioare, de "scânteile sacre" ale iubirii[360] şi de inspiraţia poetică. Sentimentul luării în posesie a personalităţii de către un complex inconştient până acum refulat, care iese la suprafaţă irezistibil, este prin urmare raţionalizat şi luat sub control de către Blaga prin figura mitică a poetului vizionar, de la care scriitorul român învaţă intuitiv tehnicile psihologice de dirijare creatoare a fluxului haotic al *puterii*.

Tipologia antică a lui *poeta vates* este modulată de autorul *Poemelor luminii* printr-o paradigmă romantică. Zeii invocaţi de profet sau de aed erau făpturi celeste, iar inspiraţia era de origine superioară, transcendentă. La fel, daimonul socratic avea o natură divină, divinitatea fiind identificată de filosofii antici cu lumea Ideilor, cu *nous* (Anaxagora), *fronesis* (Socrate), *dianoia* (Platon). Or, sub presiunea asocierii daimonului cu diavolul creştin, romanticii nu mai concep daimonia ca o putere uraniană, ci ca pe una chtoniană. Daimonul nu mai este purtătorul luminii intelective, ci al penumbrelor inconştientului[361]. Accesul spre lumea Ideilor, spre esenţele ultime, nu se face pe calea ascendentă a spiritului,

---

358 *Daimonion*, p. 312.

359 Platon, *Phaidros*, 244 a - 245 a, 265 a-b, în *Opere*, vol IV, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983, pp. 439-441, 470.

360 "Avântul erotic, ţâşnit din nevoi sexuale, e cel mai puternic element generator în orice domeniu de creaţie. În iubire daimonion e în elementul său". *Daimonion*, pp. 315-316.

361 "Raportul dintre «demonic» şi «conştiinţă» e susceptibil de a fi definit astfel: demonicul rămâne, în acţiunea şi creaţiile sale, mai mult sau mai puţin, exterior conştiinţei omeneşti. Demonicul e, cel puţin pentru conştiinţa omenească, *inconştient*." *Daimonion*, p. 308.

ci pe cea descendentă a sufletului. Aceasta este ecuaţia culturală care îl face pe Blaga să vadă, pe urmele lui Goethe, genialitatea ca un simptom al demoniacului[362].

Mai mult, ea poartă amprenta atitudinii fundamentale a scriitorului român în faţa existenţei şi a creaţiei, opţiunea sa pentru un panteism goethean în locul teismului creştin. Într-o teză de licenţă care prelungea meditaţiile conducătorului său ştiinţific asupra lui *Daimonion*, Ştefan Aug. Doinaş deosebeşte omul religios, care îl are ca absolut pe Dumnezeul transcendent, de omul demonic, pentru care absolutul este realizarea de sine[363]. Blaga se înscrie în această tipologie romantică a artistului inspirat demonic, care se ridică împotriva Tatălui şi îl concurează cu orgoliul unui nou demiurg ce îşi scrie singur destinul şi îşi creează propria lume.

Tot romantică este şi ideea că lumea creată de artistul titanic are o intensiune sufletească şi nu o extensiune fizică. Supunând interioritatea unei expansiuni vertiginoase, Goethe şi romanticii făceau din microcosmosul subiectiv un spaţiu alternativ al macrocosmosului astral. Dând valoare de generalitate experienţei personale, Blaga vede în lumea plăsmuită o compensaţie la vicisitudinile lumii reale. Aşa cum iubirea trebuie să subziste în ciuda adversităţilor din afară, la fel artistul trebuie să-şi zidească "din intern, în chip organic, icoana despre lume şi viaţă – împotriva oricărei contradicţii din partea materiei şi a logicei sale. [...] nu realitatea materială, pe care o simţim şi-o măsurăm, ar trebui să ne fie mai valoroasă, nu adevărul pe care ni-l mijloceşte deducţia silogistică, ci realitatea lăuntrică a visurilor, pe care vrem să le înfăptuim, şi adevărul, pe care şi-l creează întregul nostru eu cu toate patimile şi avânturile sale". Artistul titanic imaginat de Blaga se revoltă

362 "Cu cât un om e mai excepţional, zicea Goethe, cu atât e mai bântuit de demoni". Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieţii sale*, În româneşte de Lazăr Iliescu, Prezentare de Al. Dima, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1965, p. 319, precum şi 447-448. Acesta este modelul cultural prin prisma căruia Blaga tratează pasiunea creaţiei drept o "demonică patimă": "Metafizica devenea tot mai mult viciul meu fără leac, demonică patimă". *Hronicul şi cântecul vârstelor*, p. 136.

363 Ştefan Aug. Doinaş, *Tragic şi demonic* (manuscrisul din 1948 al unei teze de licenţă în Filosofia culturii, sub conducerea lui Lucian Blaga, ce nu a mai ajuns să fie susţinută), în *Lectura poeziei*, 473.

împotriva realităţii de tip pozitivist, "îngustă, materialistă şi nedemnă", bazată "pe meşteşugul nostru speculativ sau pe «consideraţii ştiinţifice»", şi "construieşte lumea din intern", bazându-se "numai şi numai pe glasul sufletului nostru, pe ceea ce ne şopteşte conştiinţa cu toate ascunsurile ei misterioase"[364].

"Calea cea tainică duce spre interior. E în noi, sau nicăieri, veşnicia cu lumile sale, trecutul şi viitorul", scria Novalis[365]. Refacerea contactului cu fondul magic îi oferă lui Blaga acelaşi sentiment al infinitului interior: "E vremea să înţelegem odată, că dacă în noi înşine nu găsim contactul imediat cu vecinicia, nu-l găsim nicăieri în altă parte. Năruie-se timpul, cu toate câte sunt în el: Noi suntem tari!"[366]. Această consistenţă ontologică îi permite sufletului să nu fie o simplă oglindă pasivă a lumii din afară, ci un factor creator activ. Artistul titanic îşi impune propriul univers, care, autarhic, are aceeaşi îndreptăţire existenţială ca universul exterior[367]. Asemeni lui Prometeu al lui Goethe, oamenii creatori nu trăiesc în lumea zidită de Dumnezeu, ci în "lumea creată de înşişi"[368].

Direcţia specifică pe care artistul o imprimă universului plăsmuit de el este definită de Blaga, într-o primă formă, ca *atitudine sufletească*. Fiecare creator are o anumită atitudine în faţa lumii, pe care o exprimă în toate operele sale, fie ele artistice, filosofice sau ştiinţifice. "«Atitudinea» de care vorbim nu e o părere, o convingere, o teorie *limpede* despre

364 *Pietre pentru templul meu*, p. 4-5.

365 Apud Albert Beguin, *Sufletul romantic şi visul*, p. 272.

366 *Pietre pentru templul meu*, p. 6.

367 Aici se află originea tezei lui Blaga asupra autonomiei viziunilor metafizice; "Este unul din simptomele cele mai impresionante ale autonomiei filosofice faptul că ideile, plăsmuirile metafizice pot fi apreciate în ele însele ca viziuni de sine stătătoare, pentru logica lor interioară, pentru sugestiile revelatorii ce se degajă din ele, pentru presimţirile ce ele le stârnesc în noi în raport cu transcendenţa. Orice ideaţie metafizică îşi are logica sa, osatura şi articulaţiile arhitectonice prin care ea rezistă ca un întreg". *Despre conştiinţa filosofică*, p. 74.

368 "Dumnezeule, fiii tăi cei mai aleşi nu trăiesc în lumea zidită de tine, ci-n lumea creată de ei înşişi. Le-o ierţi? – Da, ştiu că le-o ierţi, – şi Te bucuri chiar de îndrăzneala copiilor tăi mari şi buni şi visători." *Pietre pentru templul meu*, p. 54. Titanul lui Goethe creează umanitatea ca plăsmuiri de fantasme în spaţiul ipostaziat al sufletului; "Aici e lumea, universul meu! / Simt că sunt eu; Aicea dorurile-mi toate / Chip prinseră, şi trup. / Iar duhu-mi împărţit în mii / De părţi şi-ntreg în scumpii mei copii". Goethe, *Prometeu. Fragment dramatic*, În româneşte de Mihai Izbăşescu, în *Opere*, vol. 2, Studiu introductiv, note şi comentarii de Sevilla Răducanu, Bucureşti, Editura Univers, 1986, p. 197.

lucruri, ci o reacţiune – în faţa lumii – mai mult trăită decât cugetată; o reacţiune spirituală, care pluteşte între conştient şi inconştient – şi care tinde să se cristalizeze sau în imagini creatoare de ale fanteziei artistice, sau în noţiuni abstracte de ale intelectului meditativ, sau în simboluri mitologice de ale inimii religioase."[369]

Conceptul de *atitudine* îl complineşte pe cel de *daimonion*, indicând tiparul personal pe care energia creatoare explozivă o capătă în cazul fiecărui individ, curent sau vârstă culturală. Atitudinea în faţa lumii, ca reacţiune a individului, este responsabilă de modelul cosmologic pe care individul îl adoptă sau îl creează. Prelucrând conceptul de atitudine prin cel, mult mai elaborat, de voinţă artistică, sau voinţă de plăsmuire, al lui Alois Riegl[370], Blaga va ajunge la categoria de *năzuinţă formativă*, precum şi la teoria matricei stilistice abisale, ca *pattern* modelator al viziunilor despre lume[371]. În felul acesta, ideea magic-mitică a demonicului va fi sublimată teoretic într-o teorie estetică completă şi sistematică.

Dionysiacul

Pentru a-şi defini atitudinea sufletească în faţa lumii şi năzuinţa formativă care îi modelează prima viziune metafizică, tânărul Blaga adoptă de la Nietzsche conceptul

369 *Pietre pentru templul meu*, p. 27. "Concepţiile metafizice, operele de artă, religia unei vremi îşi împrumută caracterul, ritmul, stilul, vigoarea, duhul – de la o atitudine spirituală în faţa lumii şi a vieţii..." (p. 28).

370 "Prin «voinţa artistică absolută» se înţelege acea latentă cerinţă interioară, care – total independent de obiect şi de modul creaţiei – există pentru sine şi se comportă ca voinţă de plăsmuire. Ea este momentul primar al oricărei creaţii artistice şi orice operă de artă este, după fiinţa sa cea mai lăuntrică, numai o obiectivare a acestei voinţe artistice absolute, existente aprioric." Wilhelm Worringer, *Abstracţie şi intropatie şi alte studii de teoria artei*, Prefaţă de Ion Ianoşi, Traducere de Bucur Stănescu, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 27.

371 Termenul de "atitudine sufletească" din *Pietre pentru templul meu* este rafinat în conceptul de "năzuinţă formativă" (*nisus formativus*) în micul studiu *Filosofia stilului*, inclus mai apoi în *Probleme estetice*, p. 110 sqq. Mai târziu, în *Orizont şi stil*, Blaga înlocuieşte "năzuinţa formativă" cu "matricea stilistică", recunoscând că năzuinţa este doar o categorie între altele ale matricei; "în micul nostru studiu despre *Filosofia stilului* [...], seduşi de aparenţe şi de insinuările obiectului în sine, făceam chiar greşeala de a socoti năzuinţa formativă drept substrat principal, sau chiar unic, al stilului" (p. 157).

dionysiacului. La fel cu demonicul pe care filosoful îl va defini ceva mai târziu, dionysiacul exprimă sentimentul de posesie a eului de către un principiu inconştient. Demonia goetheană va fi descrisă în mare măsură în termenii exaltării dionysiace, ca un "instinct creator, putere fascinantă de înrâurire, intuiţie divinatorie, ritm vehement de viaţă". "Tinerii îndrăciţi", creatorii posedaţi de demonie precum Byron, Rimbaud, Van Gogh, sunt nişte "euforici", nişte entuziaşti[372].

Aceeaşi exuberanţă se înstăpâneşte şi asupra lui Blaga, care simte că devine "un centru, o explozie, un pătimaş ireductibil" (LXII). Dacă, după cum afirmă tânărul nietzschean, conştiinţa are "scârba şi sarcasmul", "inconştientul are entuziasmul" (XVIII). Schimbarea de poziţie sufletească îi oferă creatorului noi instrumente de acţiune psihică, care nu se bazează pe principiul adaptării la realitate, ci pe acela al plăcerii fantasmatice: "Un raţionalist – un intelectualist – are la îndemână *voinţa*, – un iraţionalist – *energia entuziasmului şi-a patimei*" (LXII). Cu ajutorul lor, poetul poate să combată "tendinţa patologic ipertrofiată de a mă pune sub microscop" şi să-şi activeze polul unor "năzuinţi contrare: divinul Dionysos, pe care-l cunosc, de când te cunosc pe Tine, draga mea" (XII).

Imaginile şi miturile lui Nietzsche se regăsesc din abundenţă în scrierile acestei perioade, rolul lor modelator în formarea lui Blaga fiind evident mai ales în scrisori. Lucian îi mărturiseşte Corneliei că iubirea l-a adus în condiţia acelor "persoane care îşi dedublează conştiinţa": o parte din el se constituie într-o "regiune pacinică, o lume neutrală", imobilizată într-o "linişte apolinică", în timp ce cealaltă parte este un ţinut bântuit de "avânturi şi îndoieli dionysiace" (XXXIII). Natura apolinică este atribuită "scavilor" culturii, "savanţilor eruditi şi doctrinari care se pierd într-o muncă microscopică de amănunte", în timp ce identitatea dionysiacă revine geniilor, "oameni cu puncte de vedere *largi şi creatoare*". Optând pentru creaţia care dă şansa "sintezei tuturor posibilităţilor personale", Blaga se angajează metafizic

372 *Daimonion*, p. 297-298.

faţă de existenţă. Acest risc merită asumat chiar şi sub ameninţarea eşecului, deoarece "cu *greşeala* unui geniu ajungi totdeauna mai departe decât cu *adevărul* unui mediocru" (LXXXV).

Oamenilor fără "substanţă metafizică", "mulţimii", "celor nenumăraţi", tânărul Lucian le opune o clasă de oameni deosebiţi, în vinele cărora pulsează un sânge "curat, ales, aristocratic, de rasă..." (XXII). Elita pe care o exaltă poetul nu este una etnică sau socială, ci una spirituală. Pe urmele lui Nietzsche, el se revoltă împotriva comodităţii şi inerţiei spirituale, propovăduind eliberarea omului de sub prejudecăţi şi falsitate. "Aristocratul" lui Blaga are aceeaşi aspiraţie de autotranscendere ca supra-omul filosofului german: "Sunt mândru să-ţi mărturisesc că sunt aşa de «intensiv *om*». S-ar putea oare să devii vreodată o personalitate – fără să fii «om», natură, patimă, luptă, dorinţă şi minciună în acelaşi timp?? «Aristocrat» nu însemnează, dacă mă înţelegi corect, o *negare* a «omului», ci o *potenţă* a acestuia".

Împlinirea unui asemenea destin presupune trecerea "dincolo de bine şi de rău", deoarece "omul intensiv" trebuie să demaşte ipocrizia moralei şi a celorlalte convenţii sociale (IV)[373]. Cu predispoziţia de a se proiecta în personaje literare şi cu cochetăria specifice trăirii revoltate a adolescenţei, Lucian se identifică lui Raskolnikov sau lui Zarathustra, pozând în erou al amoralităţii altruiste aflate în afara eticii[374]: "Omul mic e bun faţă de semenii săi din slăbiciune, – sufletele complicate – despre care îmi scrii – ar putea să fie bune – din eroism... Interesele maselor pot fi călcate de cei aleşi – dar numai dintr-un motiv obiectiv şi nu subiectiv" (VI).

---

373 "«Inversiunea copernicană» înfăptuită de Nietzsche, (a)moralitatea supra-omului, vine să confirme radical ideea goetheană a preeminenţei vitalităţii creatoare asupra rânduielilor sociale: «Nu omul trebuie să se orienteze după legea morală, ci legea morală după om. Omul are acest drept al creaţiei suverane»". *Fenomenul originar*, p. 192.

374 "I-am dat [unei verişoare] să citească pe *Also sprache Zarathustra* şi i-am predicat în stil profetic cele necesare ca să înţeleagă pe Nietzsche. Încruntată de multe lucruri minunate ce le-a auzit de la mine, mi-a spus folosindu-se de o expresie nietzscheană, că sunt «jenseit von Gut und Böse»" (LVI).

Eroismul creator clamat de tânărul poet este pus, în spiritul lui Nietzsche[375], în slujba forţelor vitale. Dacă ştiinţa pozitivistă debilitează sentimentul existenţei, văzând în om o "neînsemnată şi trecătoare îngrămădire de atomi în nemărginirea stăpânită de legi neîndurate", omul trebuie să devină un "erou al moralei independente, libere, vii şi tari". În conformitate cu aceasta, "lumea lăuntrică a idealelor" este "mai reală decât orice logică şi suverană în problemele vieţii peste dialectica rigidă, abstractă, moartă". Micul eseu cu care debutează *Pietre pentru templul meu* exprimă cu limpezime programul de explorare a iraţionalului adoptat de tânărul Blaga: "Nu e eroic să-ţi zideşti din intern, în chip organic, icoana despre lume şi viaţă – împotriva oricărei contradicţii din partea materiei şi a logicei sale?... Nu e eroic, când cugetarea te nelinişteşte cu «fără-de-înţelesul» vieţii, să întrezăreşti totuşi în adânca ta viaţă şi experienţă lăuntrică un duh universal şi plusul unui mare rost?"

Pledoaria pentru eroism are şi rolul de a exorciza spaima nemărturisită provocată de catabază, fiind un fel de încercare a *mistului* de a-şi face curaj în faţa probei care îl aşteaptă. Exaltarea, neliniştea, sentimentul unei mari încercări, îl determină pe Lucian să "îmbrace mantia de profet" a lui Zarathustra şi să strige "cu glas de tunet: «Sugrumaţi hidra materialismului, deschideţi poarta lumii interne şi priviţi eroic în faţa existenţei!»"[376]

În calitate de discipol nietzschean, Blaga denunţă omul devitalizat de civilizaţie şi îl înlocuieşte cu "barbarul genial". Termenul apare în scrisorile trimise de la Purcăreţi, din perioada de izolare petrecută la munte de tânărul îndrăgostit. Natura sălbatică, "această manifestare primitivă şi barbară de forţe" (LXXXIII), este o imagine puternic filtrată cultural de mitul primitivităţii regeneratoare. Retras pe înălţimi, Lucian îl citeşte pe Tagore şi îşi propune "să trăiesc în codri şi-n munţi: să mă bată vânturile, să-mi crească barba în desordine,

375 Despre Nietzsche, care exalta "eroismul adevărului", Blaga scrie: "nu are numai instinctul existenţei, ca naturaliştii, el are elanul existenţei. Mitul supraomului e expresia acestui incoruptibil, invincibil elan". *Fenomenul originar*, p. 191.

376 *Pietre pentru templul meu*, p. 3-6.

să cuget la tainele lumii şi să creiez – astăzi poeme şi cugetări – mâne ipoteze, poimâne visuri metafizice, – iar când sunt cărunt, de voi fi vr-odată, – să dau pe profetul" (LXXX). Aici se conturează pentru prima oară ipostaza panică a poetului, condiţia de profet contopit cu natura prin care va trece, asemeni lui Zarathustra, personajul Zamolxe.

"Credinţa" propovăduită de tânărul Blaga nu este, după propria sa apreciere, un conţinut "logic", ci unul "psihologic", nu este o "cunoştinţă", ci un "fenomen", care se naşte cu "tendinţa de a influenţa, cu un «Wille zur Macht», [...] o voinţă sau un entuziasm"[377]. Conceptul nietzschean al dionysiacului nu este pentru scriitorul român doar un instrument teoretic, ci şi un conţinut mitic. El este nu numai o categorie filosofică, oricât de bogată în nuanţe ar fi aceasta, ci şi un fenomen istoric, un cult de mistere dezvoltat într-un sistem de rituri şi de mituri.

Această dublare a materialului teoretic cu unul imaginar îl "invită" pe Lucian, aflat în căutarea unui "decor" mitologic pentru pulsiunile sufleteşti, să adopte misterele lui Bacchos ca "matrice stilistică" a creaţiei sale. Cultul dionysiac îi va permite nu numai să-şi raţionalizeze trăirile liminale, ci şi să le organizeze într-o viziune despre lume. În *Poemele luminii* şi, parţial, în *Paşii profetului*, sentimentul de explozie interioară trăit de poet în anii 1917-1918 este ipostaziat într-un cult orgiastic de natură misterică, avându-l pe Dionysos ca zeu tutelar.

Modelul istoric al cultului dionysiac pe care îl are în faţă scriitorul român este un reconstruct ideologic, ce poartă amprenta inconfundabilă a gândirii moderne. Blaga priveşte spre antichitatea greacă prin "ocheanul întors" al meditaţiei culturale acumulate în intervalul dintre sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XX-lea. Acest telescop hermeneutic are trei "lentile": la capătul îndepărtat se află Goethe şi umanismul iluminist; în centru se află Nietzsche şi iraţionalismul modern; la capătul apropiat se află Spengler şi

expresionismul. Prima "lentilă" (Goethe, Schiller, Hölderlin, Winckelmann, Lessing, F. Schlegel) construieşte pentru Blaga imaginea unei Grecii apolinice, reflectând calmul şi serenitatea clasice. A doua "lentilă" (Nietzsche şi ceilalţi filosofi ai iraţionalului, de la Schopenhauer la Bergson şi Freud) răstoarnă imaginea iluministă, mutând accentul de pe principiul apolinic pe cel dionysiac. În sfârşit, cea de-a treia "lentilă" (expresionismul şi morfologia culturii) măreşte şi fixează contururile acestei imagini, potenţând ideea de abisalitate, de originaritate şi primitivitate[378].

Cele două Grecii, cea iluministă şi cea iraţionalistă, se înfruntă în imaginaţia lui Blaga. Escala făcută la Atena în timpul călătoriei în Italia din adolescenţă i-a lăsat amintiri destul de puţine şi vagi. Dintre consideraţiile culturale emise de memorialist în *Hronicul şi cântecul vârstelor*, impresiile cele mai spontane se leagă de *lumina* albă şi austeră a Greciei, "substanţă din substanţa Antichităţii"[379]. Asocierea luminii orbitoare cu antichitatea clasică alcătuieşte suportul unei sinergii profunde a imaginarului blagian, în baza căreia spiritul pozitivist al propriei adolescenţe este identificat cu spiritul clasic grec. Blaga reconstruieşte Elada proiectând în ea conţinuturile stării intelective care l-a dominat în anii de liceu. În Grecia clasică, eseistul vede un corelativ şi o expresie a luminii şi echilibrului (relativ şi oarecum de suprafaţă) al poziţiei raţionale.

Asociaţia este fortificată de lecturile clasiciste ale tânărului scriitor. Goethe imaginase

---

377 *Pietre pentru templul meu*, p. 12.

378 Este semnificativ faptul că Blaga nu a împrumutat de la expresionişti atât o panoplie de teme şi motive, o figuraţie simbolică, cât mai degrabă un comportament estetic, un mod de a privi lumea. Ceea ce îl atrage pe Blaga în expresionism nu sunt elemente specifice de conţinut, ci sensibilitatea la categoriile adâncurilor, proiecţia interiorităţii asupra exteriorului, participările cosmice, atitudine care rezona cu propria întoarcere spre totul misterios al existenţei. Asupra relaţiilor dintre Blaga şi expresionism: Ovid S. Crohmăniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1971, p. 58 sqq; Melania Livadă, *Iniţiere în poezia lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974, Cap. "Expresionism"; George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, Cap. "Poetul şi lumea culturii. Cultura europeană"; Mircea Vaida, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, Cap. "Viena tinereţii", şi *Lucian Blaga. Afinităţi şi izvoare*, p. 99-120; Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, p. 183-203.

379 "Cele două zile petrecute la Atena mi-au lăsat o amintire albă de marmură. Nu e vorba numai de Acropole, cu templele, coloanele, frizele, cariatidele şi zeii săi, ci şi de acele vile şi muzee albe ce împodobesc oraşul modern, care ţine se pare aşa de mult să fie substanţă din substanţa Antichităţii şi lumină de aşijderea din lumina

Sudul mediteranean ca un spaţiu al luminii, echilibrului şi armoniei, al artei clasice, opunându-l Nordului tenebros, dezechilibrat şi nemăsurat, al artei romantice. Schiller îşi reprezenta Grecia ca o republică a frumuseţii, lipsită de mizerie şi urâţenie, iar poporul grec ca pe un model de umanitate integrală. Pentru Hölderlin, grecii întrupau idealul tinereţii veşnice şi al iubirii, trăite într-un peisaj "arcadian"[380]. Într-un studiu celebru, Winckelmann îşi propunea să arate cum "conceptul de totalitate, de perfecţiune, prezent în natura antichităţii, va clarifica, spre a o înfăţişa mai plastic, noţiunea de fragmentar, caracteristică naturii noastre: descoperind splendorile naturii, artistul le va lega de frumosul desăvârşit". El desenează, în linii definitive, peisajul Greciei apolinice: "Caracteristica principală a capodoperelor eline este, în ultimă analiză, simplitatea nobilă şi măreţia calmă a atitudinii şi a expresiei. După cum adâncimile mării sunt veşnic potolite, oricât de furtunoase ar fi valurile de la suprafaţa ei, tot astfel nu poate patima să tulbure liniştea sublimă a sufletului şi a expresiei. [...] O trăsătură specific elină consta în a conferi operelor de artă un caracter luminos şi senin"[381].

După Winckelmann, raţionalitatea artei greceşti se reflectă cel mai eficace în tendinţa ei spre general-universal[382]. Atunci când va defini *atitudinile* posibile adoptate de om în faţa lumii, Blaga îşi va aminti de aceste consideraţii, atribuind grecilor categoria tipicului: "Cât priveşte arta grecească, – ea îşi are rădăcinile în aceeaşi reacţiune în faţa realităţii: individualul e considerat ca disonanţă, individualul nu încape într-un întreg armonios, măsurat şi simetric. [...] Grecii, prin atitudinea lor faţă de lume, afirmă că lucrurile, aşa cum ni le arată simţurile,

---

acesteia."

380 Pentru o panoramă a viziunii clasiciste asupra Greciei ce i-a precedat lui Nietzsche, a se vedea Charles Andler, *Nietzsche. Sa vie et sa pensée*, Paris, Gallimard, 1958, vol. I, Cap. "L'héritage allemand de Nietzsche" şi "Les sources du livre sur la «Naissance de la tragédie»".

381 Johann Joachim Winckelmann, *Consideraţiuni asupra imitării operelor greceşti în pictură şi sculptură*, în *De la Apollo la Faust,* p. 36, 41, respectiv 73.

382 "La început, ei [artiştii] se mulţumeau, desigur, să înfăţişeze obiecte izolate aparţinând aceleiaşi categorii; cu timpul, însă, s-au străduit să reprezinte un caracter comun mai multor indivizi, adică general-universalul. Fiecare însuşire a unui individ luat în parte, poate da naştere unui asemenea caracter; dar numai o imagine îl poate înfăţişa plastic, după ce l-a izolat de ceea ce îl cuprinde; la rândul ei, imaginea, deşi unică, întruchipează nu un caracter individual, ci unul comun multora." *Ibidem*, p. 72.

nu trebuie să existe: numai tipul ideal al fiecărui lucru e vrednic să fie aievea. Aceeaşi atitudine o au şi faţă de viaţă: manifestările individuale ale acesteia se spălăcesc în favorul generalităţilor cu caracter tipic"[383].

Categoria tipicului, aplicată *Weltanschauung*-ului grec, va fi reluată de Blaga în toate cercetările sale de morfologie a culturii. În *Probleme estetice*, tipicul, una din cele trei mari orientări pe care filosoful le defineşte în cadrul *stilului*, este aşezat "la temelia tuturor creaţiunilor spiritului grec, fie că e vorba despre geometria euclidică sau despre structura spaţială a templului grec, fie că e vorba despre formele dumnezeeşti ale Venerei sau despre ritmul sufletesc al unui erou din drama lui Sofocle"[384]. În elaborarea definitivă din *Orizont şi stil*, modul tipizant devine una din valorile năzuinţei formative, care la rândul ei este una din categoriile stilistice ale matricei abisale[385]. Valoarea tipicului exprimă deci, în termeni de morfologie a stilului, conformaţia de profunzime a atitudinii şi viziunii apolinice.

Identificarea spiritului apolinic cu gândirea ştiinţifică este o ipoteză psihologică îndrăzneaţă, care şi-a avut primul teoretician în Goethe. "Zidurile de cristal" pe care omul prometeic le ridică în jurul său alcătuiesc un sistem de iluzii menite să-l protejeze împotriva adevărurilor prea crude ale naturii. În acelaşi timp, ele sfârşesc prin a-l aliena, şi de aceea omul trebuie să plonjeze periodic, prin extaz dionysiac, spre izvorul vieţii. Pe urma teoriei goetheene a celor două suflete, Schiller vorbea de două instincte ce şi-l împart pe om, reflecţia şi sensibilitatea. Omul modern este mutilat de excesul de cunoştinţe şi de calcul, iar inteligenţa sa a pierdut orice urmă de viaţă, devenind pur mecanică[386]. Preluând sugestii din Scopenhauer, Nietzsche a sintetizat sub conceptul de apolinic toate laturile spiritului raţional, adică tot ceea ce ţine de *reprezentarea* lumii. Apolo este "zeitatea strălucitoare a luminii",

383 *Pietre pentru templul meu*, p. 29-30.
384 *Probleme estetice*, p. 118.
385 *Orizont şi stil*, p. 158 sqq.

"zeu al tuturor forţelor plastice", care "stăpâneşte de asemenea frumoasa aparenţă a lumii"[387]. Aceasta este genealogia conceptului de apolinic utilizat de Blaga în prima fază a creaţiei sale. Ulterior, sub influenţa conceptelor freudiene de conştiinţă şi de principiu al realităţii, filosoful român va înlocui apolinicul cu cunoaşterea paradisiacă, "cunoaşterea de tip I" (conştientă), ce se bazează pe "categoriile receptive, de organizare a senzaţiilor" pentru a ne conecta la lumea concretă a simţurilor[388].

Conceptul complementar, cel al dionysiacului, este schiţat în forma sa modernă tot de Goethe şi a fost utilizat de umanişti şi filosofi ai culturii precum F. Schlegel, G. E. Lessing, F. Creuzer pentru a pune la îndoială profilul apolinic al Eladei. Nietzsche şi pe urma lui o serie de istorici ai religiilor precum J.-J. Bachofen, Jules Girard, E. Rohde, P. Perdrizet au răsturnat poziţia clasicistă, mutând antitetic accentul pe inconştient, pe pulsiunile primare, pe instinctul orb al vieţii manifestat în religia invadatoare a lui Dionysos, ce venea să dizloce panteonul olimpian[389]. Tot prin paralelism cu Schopenhauer, Nietzsche vede în dionysiac *voinţa de viaţă* în stare pură, manifestată prin muzică, beţie şi extaz frenetic, opuse *reprezentării* plastice[390]. Blaga găseşte prin urmare în dionysiac un concept extrem de eficace pentru exprimarea fondului inconştient. Mai târziu, o dată cu apolinicul, el va înlocui şi dionysiacul cu un concept propriu, tot de nuanţă freudiană, cel de cunoaştere luciferică, "cunoaştere de tip

386 Apud Charles Andler, *op. cit.*, p. 26-27, 39.

387 Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei*, p. 182.

388 *Ştiinţă şi creaţie*, cap. "Două tipuri de cunoaştere", p. 193-206.

389 Pentru sursele şi viziunea lui Nietzsche, Charles Andler, *op. cit.*, p. 394-428. Pentru istoricul concepţiei clasiciste şi a celei nietzscheene în istoria religiei greceşti, Henri Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1978, p. 167 sqq. "Revoluţia copernicană" înfăptuită de Nietzsche este reflectată de Blaga în următorii termeni: "Nietzsche voia să înlăture basmul «seninătăţii greceşti». Grecul nu era seninul născocit de superficialitatea bătrânicioasă a filologiei şi a istoriografiei. Dimpotrivă. Prin fereastra întunecată a dionisicului din sufletul său, grecul simţea toată grozăvia şi iraţionalitatea existenţei. Mitologia Olimpului cu chiriaşi zglobii şi-a plăsmuit-o grecul în contrast cu lumea trăită înăuntrul său". *Daimonion*, p. 245-246.

390 Blaga face o bună analiză a filiaţiei dintre Schopenhauer şi Nietzsche: "Ceea ce la Schopenhauer era factor metafizic, devine la Nietzsche putere spirituală, pornire creatoare de artă. «Voinţa» e tălmăcită ca beţie, ca extaz, ca perspectivă prăpăstioasă, ca muzică; iar «iluzia», cu al său principium individuationis – ca vis, ca linişte, ca măsură, ca artă plastică. Aceste porniri creatoare ale omului, Nietzsche le botează cu câte un nume mitologic: dionisicul şi apollinicul". *Daimonion*, p. 245.

II" (inconştientă), ce utilizează "categoriile abisale, stilistice", pentru a ne pune în contact cu orizontul misterelor.

Grecia dionysiacă este o Grecie subterană, ce pulsează ameninţător şi imprevizibil sub suprafaţa apolinică. Totuşi, pentru a nu-şi strica tabelul mendelevian al stilurilor, Blaga nu riscă să facă din religia dionysiacă o cultură alternativă la cea clasică. Curentele mistice ale Eladei (cultul dionysiac, misterele, orfismul, şamanismul arhaic şi vrăjitoria antică) sunt tratate doar drept excepţii de la modul tipizant al spiritului grec: "Grecul este un spirit al normelor tipice, dar undeva într-un ungher de suflet el îşi încuviinţează şi un obscur interes spre misteriosul ce depăşeşte orice normă. Nu e vorba aci numai de înclinările dionysice, de cultivarea beţiei orgiastice şi a extazului fioros, ci şi de ciudate aplecări spre ritualuri misterice, cari prefigurează o existenţă bănuită superioară post-mortem, spre rituale care pregătesc, spune-se, nemurirea. Darurile clarviziunii, divinaţiunea, telepatia, hipnoza, transa şi alte fenomene parapsihologice şi metapsihice erau cunoscute, cel puţin sub raportul efectelor lor, şi în popor, în afară de anumite cercuri ce se iniţiau întru cunoaşterea lor, şi care întrezăreau în atari fenomene putinţa omului de a avea un contact cu puteri supranaturale. În veacul al VI-lea înainte de Christos asemenea interese tenebroase au luat un caracter torenţial în Orfism. Dar aceste varii înclinări erau iarăşi zăgăzuite, spre a fi uneori domestic[it]e sau asimilate de gândirea greacă"[391]. În dionysiac, ca termen rezumativ al misticii greceşti, Blaga cuprinde toate facultăţile magice inconştiente, pe cale de a se întoarce în perioadele de introversiune "mistică", menţinute ("domesticite") sub un control artistic[392].

---

391 *Religie şi spirit*, p. 413. De remarcat că "interesele tenebroase" ale grecilor coincid tematic şi se supun aceluiaşi regim de refulare cu lucrările ce "urmau să se ocupe de unele chestiuni foarte «problematice» şi «deochiate», cum ar fi aceea a fenomenelor para-psihologice" (*Testament editorial*, p. 58-59) pe care Blaga nu le-a mai scris din "spirit de rigoare" şi din pudoare filosofică.

392 Nu întâmplător, discutând concepţia despre demonie în romantism, Blaga observă că "inconştientului i se atribuie facultăţi oculte: în primul rând puterea de a forma plastic organismele, de a dirija viaţa vegetativă, puterea de a vedea viitorul, a divinaţiunii, puterea magnetică-hipnotică şi darul de a lucra pe cont propriu în somnambulism şi în alte fenomene para-psihologice", adică toate puterile atribuite şi religiei subterane a grecilor. *Daimonion*, p. 309.

Dacă ar trebui să se atribuie şi spiritului dionysiac o valoare formativă, sau o categorie stilistică, aceasta ar fi neapărat ceea ce, în diversele etape ale teoriei sale, Blaga a numit succesiv impersonalul (*Pietre pentru templul meu*), tendinţa spre absolut (*Probleme estetice*) sau stihialul, modul elementarizant (*Orizont şi stil*). Apolinicul este în raport cu dionysiacul ceea ce este tipicul (exemplificat prin viziunea greacă clasicistă) în raport cu impersonalul viziunii hinduse[393], cu tendinţa spre absolut şi stilizare supraindividuală a viziunii bizantine[394] sau cu stihialitatea şi elementaritatea artei expresioniste[395]. Izomorfismul acestor noţiuni demonstrează că ele sunt avatarurile aceleiaşi intuiţii originare, căreia Blaga îi caută aproximări conceptuale cât mai exacte.

Apolinicul şi dionysiacul (la fel cu tipicul şi stihialul) sunt nişte "icoane" ("abreviaturi comprimate ale unor mari experienţe") prin care conţinuturi complexe sunt surprinse în forme simple, drept "fenomene originare". Deşi sfârşeşte, sub influenţa lui Alois Riegl şi Leo Spitzer, prin a vărsa noţiunea destul de laxă de *atitudine sufletească* în cele mult mai bine instrumentate de *nisus formativus* şi de *stil*, deşi practică o inducţie a trăsăturilor specifice unui stil în perfectă concordanţă cu celelalte demersuri de morfologie a culturii din epocă, Blaga nu pierde niciodată din vedere conţinutul personal al generalizărilor sale stilistice. Fie că sunt preluate din instrumentarul mondial al filosofiei artei, fie că sunt inventate de Blaga

393 "Pe când Grecul lucrează cu forme mai ideale, liniştite, măsurate şi simetrice, iar Germanul cu forme mai puţin stilizate, ce-i drept, dar totuşi, forme – bogate, cu exagerări şi cu lipsuri – aşa cum le produce viaţa organică şi creatoare, – Indul în plăsmuirile sale de orice soi e diform; totul ia dimensiuni monstruoase, fantasticul e exagerat până la absurd; arta Indului ar vrea parcă să ţină şi ea pas cu tendinţa sa spre – infinit. Epopeele fără de sfârşit, faptele monstruoase în mărime ale eroilor de poezie dovedesc, că Indul înclină mai curând să distrugă orice formă decât să creeze forme ideale". *Pietre pentru templul meu*, p. 40-41.

394 "Individul e un simplu mijloc al absolutului. El se supune orbeşte formulelor, acţiunilor şi întocmirilor, în cari se concretizează într-un fel oarecare ideea de absolut. Diferenţele de la individ la individ nu interesează. Individul – simbol al absolutului – va trebui să-şi asigure veşnicia prin autostilizare, conform sfaturilor date de biserică. [...] Unei atari valori îi corespunde în organizaţia socială *colectivismul bisericesc nelimitat*, – în metafizică îi corespunde *dogma*, iar în artă *stilizarea supraindividuală, simbolică, abstractă a lucrurilor şi fiinţelor*". *Probleme estetice*, p. 120-121.

395 "Arta lui van Gogh redă prin mijlocirea lucrurilor un «stoicheion», adică ceva elementar şi cosmic. Acest «stoicheion» nu trebuie în toate cazurile să fie staticul cosmic, sau dinamicul cosmic. El poate să fie bunăoară «spiritualul», dar tot aşa «materialitatea» ca atare, sau «vegetativul», sau «animalitatea» etc." *Orizont şi stil*, p. 169.

însuşi, aceste noţiuni sunt un instrument de raţionalizare şi de abstractizare a experienţelor intime ale scriitorului.

Practicând "metoda" goetheană a intuiţiei intelectual-mitice[396], autorul lui *Daimonion* îşi developează trăirile abisale ale tinereţii prin "fenomenele originare" ale apolinicului şi dionysiacului. "Apolinicul, dionysicul, fausticul reprezintă gânduri vivificate, a căror concretizare plastică nu se face însă până la «personificare». Lui Apolo, zeul luminii şi al măsurii, îi corespunde o putere impersonală creatoare de opere, de idei şi fapte, toate deopotrivă caracterizate prin luminoasă plasticitate şi măsurat echilibru: apollinicul. Lui Dionysos, zeul beţiei, îi corespunde în filosofia nietzscheiană: dionysicul, o putere de desmărginire, o stare de beţie muzicală, în virtutea căreia orice fiinţă limitată poate sări peste propria umbră, identificându-se în extaz cu un adânc şi cosmic Tot, mai presus de orice individualizare."[397]

Pe canalele intuiţiei intelectual-mitice, Blaga coboară de la nivelul intelectual de mânuire a termenilor de apolinic şi dionysiac (ceea ce el numeşte *a gândi mitologic*) la nivelul subliminal, abisal-stilistic (*a gândi mitic*). Fără să spargă blocurile conceptuale ale lui Nietzsche, pe care le păstrează ca bunuri gata preparate pentru filosofia sa, în poezie Blaga descinde pe canalele lor sinestezice până în propriul inconştient. Dionysiacul este o "fereastră întunecată" a sufletului, prin care se străvede "toată grozăvia şi iraţionalitatea existenţei". Prin această oglindă abisală, Blaga priveşte spre fondul magic. Între sugestiile mitului grec şi conţinuturile infantile se creează o relaţie sinergică, astfel încât poetul reconstruieşte din adânc chipul lui Dionysos, descoperindu-i adesea conexiunile arhetipale.

Modelul unei asemenea asimilări celulare, ce foloseşte metoda "fenomenului originar",

396 "A gândi mitic înseamnă a continua linia vizionară a mitului, a gândi mitologic înseamnă doar a-ţi îmbrăca gândurile alegoric în haine luate de-a gata din mitologie. Gândirea mitică e aproape divinaţiune, darurile de a ghici intuitiv ascunsurile existenţei, de-a le tălmăci prin icoane, cari sunt tot atâtea abrevituri comprimate ale unor mari experienţe, sau adânci presimţiri." *Daimonion*, p. 248.

îl oferă Nieztsche însuşi, în care scriitorul român îl admiră nu atât pe filosof, cât pe "posedatul" care scrie "într-un ritm liric cu desăvârşire nou, cu adevărat vrednic de cel ce vorbea atotştiutor ca un satir păduratic despre beţia dionysiacă"[398]. Ideea nietzscheană a resurecţiei dionysiace corespundea sentimentului de întoarcere a magicului în viaţa spirituală a tânărului Lucian.

Cultul orgiastic

Lumea de vrajă a copilăriei reemerge în figuraţia cultului dionysiac. "Un mit" personal, cum îşi intitulează Blaga unul din aforismele din *Pietre pentru templul meu*, surprinde geneza psihologică a imaginii cortegiului lui Dionysos, în preajma unui simbolic izvor mental situat în nu mai puţin simbolica pădure exuberantă a inconştientului: "Un mit: Preumblându-mă printr-un codru plin de viaţă, zării lângă un izvor nişte fauni şi satiri întinşi în iarbă. Răzimaţi pe coate s-au adunat în jurul unuia care citia «Simposion»-ul lui Plato. Nişte nimfe ascultau curioase ascunse în umbră – iar fluidul vecinic al vieţii şi-al iubirii curgea în crengi, în muguri, în flori – îmbelşugat şi cald..."[399]

Nu sunt greu de recunoscut protagoniştii pe care eseistul îi proiectează fantasmatic în satirul ce îl citeşte pe Platon şi în nimfa frumoasă şi iubitoare. Scrisorile către Cornelia

---

397 *Ibidem*, p. 342.

398 *Ibidem*, p. 244. Blaga se regăsea pe sine în pasajele entuziaste în care Nietzsche descrie regenerarea dionysiacă a sufletului, sărăcit şi uscat afectiv de inflaţia activităţii intelective: "Dar cât de mult şi de brusc se schimbă pustietatea mohorâtă a culturii noastre zugrăvite mai sus sub vraja dionysiacă! Un vârtej măturã tot ce e mort, putred, sfărâmat, degenerat; îl învăluie într-un nor de praf roşu şi, ca un vultur, îl duce în văzduh. Privirile noastre zăpăcite caută în zadar tot ce-a dispărut, căci ceea ce văd s-a ridicat ca din adâncuri în lumina de aur, plină de sevă, verde, luxuriant, şi infinit de nostalgic. [...] Da, prieteni, credeţi ca şi mine în viaţa dionysiacă şi în renaşterea tragediei! Vremea omului socratic a trecut. Încununaţi-vă cu iederă, luaţi tirsul în mână şi nu vă miraţi dacă panterele şi tigrii se culcă blânzi la picioarele voastre!". Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei*, p. 276.

399 *Pietre pentru templul meu*, p. 68. Melania Livadă a surprins faptul că acesta este primul "mit", în sens de *metodă* de creaţie, generat de către Blaga. Op. cit., p. 62.

facilitează identificarea personajelor. În sine, Lucian vede "până astăzi – un satir" (LXII), izbucnind într-o confesiune exaltată, în care femeia iubită ia chipul unei nimfe: "Frumoasa, splendida, vesela, nebuna, divina, minunata, preaiubita, somnoroasa, dănţuitoarea, radioasa, fermecătoarea, chinuitoarea, neuitata, demonica mea regină africană şi nimfă" (LXXXVIII).

Releul prin care magia folclorică a copilului se prelungeşte în cratofania dionysiacă din *Poemele luminii* nu este de altfel o descoperire a lui Blaga, ci aparţine dinamicii istorice a religiilor europene. Este vorba de relaţia genetică dintre cultele agrare neolitice şi riturile magice de fertilitate, conservate atât în religia lui Bacchos cât şi în folclorul european. Demonstraţia, făcută de către V. Manhardt, devenise un bun comun al cercetătorilor mentalităţii religioase, astfel încât Blaga ştia că "s-au găsit nu numai în Frigia, ci la toate populaţiile indoeuropene ale Europei septentrionale, fapte comparabile cu cele ale orgiei dionysiace: alergări cu torţe, în sunetele unei muzici zgomotoase, însoţite de strigăte şi de manifestări extatice. Aceste sărbători au, la fel cu cele de care ne ocupăm [bacchice], un caracter esenţialmente rustic şi agrar. Ideea dominantă pare să fie cea a unei acţiuni violente exercitate în acord cu sau în întâmpinarea forţelor naturale; starea de excitare sfârşeşte prin a-i face pe manifestanţi să vadă demonii sau spiritele care guvernează aceste forţe şi să-i pună într-un fel în contact, în comuniune, cu ele. Orgia bacchică avea acelaşi caracter: scopul ei nu era de a reprezenta un fapt împlinit, de a cânta bucuria naşterii sau de a plânge moartea zeului vegetaţiei, ci de a exersa un fel de acţiune magică, o vrajă, cu scopul obţinerii fertilităţii pentru anul următor. [...] Marea sărbătoare a Thyadelor, serbarea nocturnă a torţelor, se ţine iarna pentru a-l trezi pe copilul divin din leagănul său, pentru a provoca trezirea naturii vii; în credinţa devoţilor este vorba de o acţiune reală, eficace, şi nu de o reprezentare mimată. Strigătele scoase de *bacchoi* sunt nişte chemări. Toată această componentă esenţială a religiei dionysiace are deci caracterul unei conjurări; religia se întâlneşte cu magia, aşa cum extazul se

învecinează cu divinaţia profetică”[400].

Este neîndoielnic că Blaga avea cunoştinţă de teoriile lui Manhardt, putând să pună în relaţie riturile dionysiace cu obiceiuri din mediul rural românesc. Astfel, aruncarea roţilor de foc noaptea de pe deal are o funcţie tropaică solară similară cu cea din cursele nocturne cu torţe din sărbătoarea Thyadelor. Dansul paparudelor aminteşte de dansul bacantelor, care le imită pe Hyade, nimfe ale ploii şi doici ale lui Bacchos, ce îşi hrănesc zeul[401]. Obiceiul căluşarurilor a fost pus de cercetători în paralelă cu dansurile orgiastico-fertilizatoare egeene, elene şi frigiene (Rhea, Demeter, Cybele), dar şi cu dansurile războinico-şamanice trace şi cabirice. Sânzienele ce îi vrăjesc pe călătorii indiscreţi ce le surprind noaptea în pădure provin probabil din ritul orgiastic al lui Artemis-Diana. Rusaliile, sărbătoarea sabatică a vrăjitoarelor, care intră în contact cu duhurile morţilor, aminteşte de ceremonia Anthesteriilor[402]. Chiar dacă nu toate aceste conexiuni s-au dovedit sau se vor dovedi adevărate, ele alcătuiau pentru Blaga o ţesătură de relaţii şi identificări simbolice ce îi serveau regăsirii, prin mitologia greacă, a propriilor rădăcini infantile.

La întretăierea acestor două serii de obiceiuri, antice şi folclorice, Blaga proiectează imaginea hieratică a unor cortegii feminine ce oficiază un cult al fertilităţii: “Din oraşele pământului / fecioare albe vor porni / cu priviri înalte către munţi. / Pe urma lor vor merge tineri goi / spre sori păduratici, / şi tot ce e trup omenesc va purcede / să mai înveţe odat’ / poveştile uitate ale sângelui” (*Semne*). Simboluri ale unui erotism lunar, “fecioarele albe” au început *oreibasia*, procesiunea pe munte, partea centrală a sărbătorilor trieteride ale lui

---

400 E. Berthelot (dir.), *La Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des science des lettres et des arts*, Paris, H. Lamirault et cie Editeurs, vol. 14, p. 610.

401 “Menadele erau doicile zeului, cele care îi dădeau viaţă şi forţă; se presupune că femeile jucau în cadrul cultului acest rol pentru a stimula creşterea vegetaţiei. În starea de extaz, ele credeau că participă la puterea zeului, că fac să ţâşnească din pământ izvoare de apă, de vin, de lapte şi de miere şi că trăiesc în comuniune cu animalele pădurii; se înfăşurau cu şerpi în jurul taliei; duceau viaţa liberă a naturii la fel cu spiritele pe care le conjurau, iar în extaz se credeau egalele nimfelor.” *La Grande Encyclopédie*, vol. 14, p. 610.

402 Pentru paralelismele dintre obiceiurile româneşti şi riturile antice, vezi, printre alţii, Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, passim; Carlo Ginzburg, *Istorie nocturnă*, p. 195-203.

Dionysos, în cadrul căreia au loc dansul orgiastic, sfâşierea (*sparagmos*) şi devorarea (*omofagia*) taurului ritual, epifanie a zeului.

E adevărat, poemul *Semne* nu mai participă la freamătul vital al primei perioade de creaţie a lui Blaga, el face parte din *În marea trecere*, unde arderea e deja stinsă şi poetul speră să *re*aprindă scânteia din cenuşă. Această stare sufletească va fi guvernată de o altă constelaţie simbolică, cea creştină, ceea ce provoacă anamorfoza imaginii din delir sacru în procesiune liturgică. Fecioarele albe urmate de tineri goi sunt personajele unei scene de *orgia*, văzută însă prin iconologia Madonei cu pruncul.

În prima sa fază de creaţie, însă, explozia de energie interioară îl face pe Blaga să perceapă în figurile feminine silueta unor fecioare-preotese ale lui Bacchus, în care vibrează puterea zeului: "O, lume! lume! / Aş vrea să te cuprind întreagă / [...] / Cu multele / Nenumăratele fecioare cari păşesc / Cutremurate-n clipa asta / De-un dor" (*Lume!*). Aşa cum "dorul nemărginit" al lui Eminescu este corelativul schopenhauerienei voinţe de viaţă, la fel dorul mistic al lui Blaga este corelativul voinţei de *putere* nietzscheene, puterea având la el semnificaţie magică şi misterică.

Un alt poem, *Fiica pământului joacă*, aminteşte de rătăcirea euforică a unei "menade ce aleargă prin sihlele din munţii umbroşi" (Homer, *Imn către Demeter*): "Spre dimineţile tale râd, / soare vechi, soare nou. / Paseri aprinse se zbat prin văzduh. / Cine mă cheamă, cine m-alungă? / A-la-la! E-la-la!". Onomatopeele, create aparent spontan de poet, regăsesc strigătele ritualice prin care era invocat Dionysos-Iacchos la Eleusis: Evoe! Dansul frenetic al bacantei se transmite vieţuitoarelor firii, zborul păsărilor devenind şi el o "zbatere" în văzduh. "Fiica pământului" este o menadă a cărei personalitate a fost luată în posesie de zeul chtonian al naturii. Ea cântă moartea şi renaşterea principiului vital, coborât în Hades şi revenit acum la suprafaţă, ca "soare vechi, soare nou". Acelaşi astru dionysiac e de regăsit în "sorii păduratici" ce strălucesc deasupra munţilor spre care se îndreaptă procesiunile de femei din *Semne*.

Atributele alpine şi "păduratice" prin care Blaga voalează imaginea astrului solar amintesc de trăsăturile lui Dionysos: *oreios* (munteanul), *oreiskios* şi *ouresifoites* (cel care trăieşte la umbra pădurilor de munte, care străbate munţii)[403].

Proiectându-se pe sine şi pe iubita sa în personajele satirului[404] şi menadei, Blaga redescoperă intuitiv mecanismul de psihologie religioasă prin care latenţele spirituale sunt exaltate şi puse în contact cu sacrul. Izbucnirea fulgerătoare a iubirii pentru Cornelia în 1916 şi perioada de introversiune din 1917 i-au reorganizat viaţa interioară, provocând aprinderea "scânteii" magice[405]. Poeziile acestei perioade sunt transcrierea "stărilor nude, de care eram invadat". Poetul este sediul unei cratofanii: inspiraţia, viaţa, principiul creator irup în el cu impetuozitate, făcându-l să se simtă *entheos*, *plena deo*, plin de zeu.

Blaga îşi regizează *enthusiasmul* poetic ca pe o luare în posesie de către Dionysos. Poemele sale sunt spaţiul imaginar de oficiere a *maniei*, delir "provocat nu de boli omeneşti, ci de o smulgere divină din starea obişnuită"[406]. Prin dans orgiastic, individul se dezlimitează şi face loc în sine prezenţei zeului: "O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat! / Să nu se simtă Dumnezeu / în mine/ un rob în temniţă – încătuşat. / Pământule, dă-mi aripi: / săgeată vreau să fiu, să spintec/ nemărginirea, / să nu mai văd în preajmă decât cer, / deasupra cer, / şi cer sub mine – / şi-aprins în valuri de lumină / să joc / străfulgerat de-avânturi

403 E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, Traducere de Catrinel Pleşu, Prefaţă de Petru Creţia, Bucureşti, Editura Meridiane, 1983, p. 301 sqq.

404 Nietzsche descria satirul drept purtător al unei înţelepciuni vehemente şi elementare, în opoziţie cu omul socratic, sceptic şi dezabuzat: "satirul era imaginea primordială a omului, expresia emoţiilor sale cele mai înalte şi cele mai puternice, cum trebuiau să fie acelea ale unui exaltat pe care îl încântă apropierea zeului. El era tovarăşul în care se oglindea suferinţa zeului, vestitorul de înţelepciune din străfundurile naturii, simbolul atotputerniciei sexuale a naturii, pe care elinul era obişnuit s-o privească cu stupoare şi veneraţie. Satirul era o fiinţă sublimă, dumnezeiască; aşa trebuia să apară mai ales privirii obosite şi îndurerate a omului dionysiac". *Naşterea tragediei*, p. 210.

405 La fel cu recluziunea, dieta alimentară sau abstinenţa sexuală, proba tăcerii era esenţială în mai multe forme de iniţiere antice. În cadrul Micilor Eleusinii, destinate purificării înaintea iniţierii şi revelaţiei din Marile Eleusinii, neofiţii trebuiau să efectueze, printre alţi *catharmoi* (purificări), şi ritualul izolării, muţeniei şi incubaţiei (cf. Victor Magnien, *Les Mystères d'Eleusis. Leurs origines. Le rituel de leurs initiations*, Paris, 1938). Isocrate vorbeşte de "tăcerea pitagoreică" practicată în conventiculele de devoţi orfici, iar Iamblichos face aluzie la 5 ani de tăcere impuşi ucenicilor lui Pitagora, scopul lor fiind provocarea revelaţiei, a *anamnezei*.

nemaipomenite" (*Vreau să joc!*).

Tânărul scriitor face experienţa *hysteriei* creatoare, văzându-se inundat de o energie dementă: "Nu-mi presimţi tu nebunia când auzi / cum murmură vieaţa-n mine / ca un izvor / năvalnic, într-o peşteră sunătoare?" (*Nu-mi presimţi?*). În adâncul cavernei introversiunii este redescoperit izvorul vieţii, al libidoului. Din perspectivă simbolică, acest izvor se află în inimă. Pentru a exalta funcţia mistică a organului cardic, Blaga apelează, în poezia *Inima*, în afară de imaginea upanişadică a "cetăţii lui Brahman", la alte două registre mitologice, unul elen şi altul creştin. Inima "cratoforă" este comparată mai întâi cu vasul în care Prometeu ascunde focul furat zeilor pentru a-l aduce oamenilor. Mitul prometeic este pus într-o lumină dionysiac-orfică, deoarece focul divin este imaginat ca esenţă a umanităţii, la fel cum cenuşa lui Dionysos-Zagreus sfâşiat de titani este substanţa din care ia naştere omenirea. În registru creştin, cu nuanţe hermetice şi gnostice, inima este comparată cu "lutu-n care odinioară pe Golgota / s-a scurs şiroaie sângele din trupul lui Isus". Sângele hristic este de esenţă pneumatică, ca şi harul pe care Duhul Sfânt îl pogoară în credincioşi. În tratatele alexandrine atribuite lui Hermes Trismegistos, *craterul* (vas pentru amestecat vinul necesar libaţiilor) simbolizează receptaculul material în care coboară Inteligenţa divină. În sinteza celto-creştină a miturilor Mesei Rotunde, craterul reapare în simbolul Graalului, potirul sfânt în care a fost adunat sângele lui Hristos răstignit. Aidoma grâului mistic de care vorbeşte Blaga, inima este "hristoforă", adică purtătoare a energiilor divine. Din materia diafană a inimii vor fi modelate trupurile de slavă ale umanităţii mântuite după Parousia ("Stăpânul bun va plămădi atunci din lutul ei / pe noul Adam"), aşa cum Dionysos sfâşiat de titani renaşte din inima recuperată de Zeus[407].

---

406 Platon, *Phaidros*, 265a, în *Opere*, vol. IV, p. 470.

407 "Pentru antropologia dionysiacă, muşchiul cardic din corpul celui posedat este o menadă interioară, care saltă întruna. Organ format prin condensarea sângelui care pulsează în ea, inima este principiul vieţii [...] Inima palpitândă este atât de intim asociată lui Dionysos şi puterii sale, încât teologia orfică i-a atribuit ei renaşterea zeului ucis şi devorat de către titani. Furată sau sustrasă de la masa ucigaşilor, Dionysos se regăseşte în întregime

Umanitatea şi natura se împărtăşesc din puterea aceluiaşi zeu, ce are mai degrabă caracterul impersonal al unui daimon[408] decât cel personal al unui zeu. Blaga atribuie prin urmare dionysiacului caracterul psihoid al substanţei magice. Din cauza aceasta, Nicolae Balotă are dreptate când susţine că în lirica blagiană nu este vorba atât de un panteism, cât de un panpsihism cosmic[409]. Un curent spiritual însufleţeşte universul, ca o anima mundi, sau un Spirit al pământului, cum îl va numi Blaga, pe urmele lui Goethe, în *Pustnicul*. Acest suflu divin impregnează toate fiinţele, conectându-le la misterul existenţial central. Orice obiect, plantă sau animal poate fi o epifanie a lui Dionysos: soarele, ploaia, seminţele, polenul, vinul, viţa de vie, taurul. Chiar atunci când foloseşte simboluri creştine, precum cel al Imaculatei concepţii, Blaga le tratează în registru păgân, elenizându-le. Astfel, imaginea fecioarei Maria din *În amintirea ţăranului zugrav*, fecundată de polenul scuturat deasupra ei de o pasăre, nu trimite atât la concepţia spiritualistă din Noul Testament, cât la percepţia substanţialistă din gândirea magică (cucul care "scuipă" copiii) sau din mitologia greacă (Zeus care se preschimbă în ploaie de aur pentru a o fecunda pe Danae). Tatăl lui Isus-omul nu este Dumnezeul transcendent, ci Dionysos imanent, proteiform.

Între om şi univers puterea dionysiacă stabileşte o reţea capilară, ca între vase comunicante, ce instituie o ecologie a sacrului. Puterea se mişcă în circuit închis între pământ şi cer, norii, fulgerele, planetele, soarele şi luna aparţin aceleiaşi sfere ca natura terestră. În universul ca o "grotă uriaşă, / în care cerul este bolta", omul face joncţiunea între superior şi inferior, asemeni unei stalactite într-o peşteră platoniciană. Prin enstaza dionysiacă, el condensează "picuri de lumină" ce "cad necontenit din cer" (*Stalactita*). Misticul îşi "soarbe credinţa puternică din soare" şi se contopeşte cu infinitul, cu "nemărginirea" (*apeiron*,

în inima copilului sfâşiat". Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986, p. 92-93.

408 După Henri Jeanmaire, unul dintre cei mai autorizaţi cercetători ai lui Dionysos, zeul viţei-de-vie a fost adoptat de către eleni în locul daimonilor pe cale de dispariţie din vechea religie agrară preindoeuropeană. *Op. cit.*, p. 20, 26-27.

nelimitatul lui Anaximandru) care îl sărută pe frunte (*Dar munţii – unde-s?*). Proba tăcerii şi introversiunea culminează într-un entuziasm în care poetul se simte "un picur de dumnezeire pe pământ" şi devine un "idol" (*Pax magna*). Erosul dionysiac trezeşte în satir şi în bacantă scânteia divină, transformându-i în picuri de rouă "îmbrăţişaţi de raze de lumină" (*Nu-mi presimţi?*).

Izvorul subteran şi "ploaia" divină sunt cele două "supape", inferioară şi superioară, prin care se constituie circuitul sacrului în univers. Lichidul magic care întreţine această ecologie pneumatică este sângele (în microuniversul uman) şi vinul (în macrantropul cosmic). Sângele este purtătorul sentimentelor şi al voinţei de viaţă, al acelui *furor* magic ce îl face pe om să-şi depăşească limitele. Asemeni unui cortegiu dionysiac, fecioarele şi tinerii goi în procesiune pe munte, din poezia *Semne*, vor "să mai înveţe odat' / poveştile uitate ale sângelui". Sângele dionysiac impregnează nu numai trupul omului, ci şi pe cel al naturii. Celulele sale poartă închise în ele imaginile lumii. Deschizându-şi venele mistice şi conectându-le la canalele fluidice ale cosmosului, poetul trăieşte o expansiune vertiginoasă: "O, lume, lume! / Aş vrea să te cuprind întreagă / În piept / Dogoritor / Să te topesc în sângele meu cald / cu tot ce ai / cu munţii tăi / cu râsul tău/ cu picurii de rouă" (*Lume!*).

Sângele uman se prelungeşte în vinul bachhic, sânge al naturii şi al zeului acesteia. În cadrul opoziţiei sat / oraş, calchiată după antinomia nietzscheană dionysiac / apolinic, Blaga vede în spaţiul citadin locul unde "vinul nebun al vieţii / s-a scurs în scrum" (*Semne*). Reîntoarcerea în "barbaria" naturii, procesiunea nocturnă pe munte pentru reaprinderea sângelui, face apel, ca tehnică extatică, la vinul de foc al lui Dionysos. Laurul apolinic, plantă "rece şi soporifică", este înlocuit cu viţa-de-vie, plantă arzătoare, ce creşte pe soluri vulcanice şi captează focul din adâncuri[410]. Analogia dintre focul sangvinic şi vinul ignic i-a făcut pe

[409] Nicolae Balotă, *Euphorion*, p. 307.

[410] Opoziţia tematică între laur, ca purtător al frigului, şi viţa-de-vie, ca receptacul al focului, făcută de Platon,

unii cercetători mai vechi să-l derive pe Dionysos din zeul indo-arian Soma[411]. Ipoteza a fost abandonată de istoricii religiilor, dar ea se baza pe intuiţia, comună în ambele religii, a zeului ca putere, ca *mana*, ce îl ghida şi pe Blaga. Dionysos este zeul fluidului vital al naturii[412], care, concentrat în mixturile libaţionale şi orgiastice, simbolizează hiper-viaţa. Tânărul poet român redescoperă fastul vechii sărbători thebane a culesului viilor, în care mitul morţii şi al renaşterii fiului Semelei şi al lui Zeus simboliza coacerea mustului în struguri şi fermentarea lui în vin[413], folosind-o ca metaforă pentru "coacerea" interioară: "Adie-mi în ureche gânguritul de izvoare, / la cari în miez de noapte / nevăzuţi de nimeni strugurii / desprinşi din viţe ţi s-adună / să-şi umple boabele de must, / şi-apoi – cu dărnicia ta de moarte / vino / Lume, / vin' " (*Strigăt în pustie*). Asemeni pomilor ce cresc pe morminte, hrănindu-şi fructele din trupul celor îngropaţi la rădăcină, viţa-de-vie îşi întinde şi ea rădăcinile în lumea

---

Plutarh şi alţii, este sistematizată de Maria Daraki, în *Dionysos*, Paris, Arthaud, 1985, p. 27 sqq. Formula "răceala laurului stinge focul beţiei", a lui Plutarh, aminteşte de Aristotel, care vedea în creier un organ menit să răcească sângele prea încins al trupului, imagine utilizată şi de Blaga în *Pietre pentru templul meu*.

411 "La arienii din India, Soma este o personificare a lichidului extras din *Asclepias* sau *Sarcostema viminalis*, utilizat drept libaţie pentru zei; arienii din Asia Mică au atribuit vinului virtuţile Somei. [...] Naşterea miraculoasă a zeului din Nysa, smuls de tatăl său de la sânul mamei fulgerate, este şi ea o idee luată din sursa indiană. Soma, adică libaţia personificată, se naşte dintr-un *manthanam*, adică din actul de producere a focului divin. Această dublă naştere i-a adus divinităţii vedice supranumele de *Dwidjanman* (cel născut de două ori sau sub două înfăţişări), ce corespunde cu exactitate celui de *Dithyrambos*, *Dimeter*, pe care dubla sa naştere i l-a adus lui Dionysos." A. Maury, *Histoire des religions de la Grèce*, vol. I, apud *La Grande Encyclopédie*, vol. 14, p. 609. La noi, ipoteza originii indoeuropene comune a lui Dionysos şi a lui Soma vedic a fost preluată de Gr. G. Tocilescu, *Dacia înainte de romani. Cercetări asupra popoareloru carii au locuitu tierile romane de a stang'a Dunarii, mai inainte de conquista acestoru tieri de cotra imperatoriulu Traianu*, Bucuresci, Tipografia Academiei Române, 1880, p. 672.

412 Este ideea conducătoare a lui P. N. Rolle, unul dintre primii cercetători eruditi ai cultului dionysiac, care vede în Bacchus "simbolul forţei reproductive a naturii". Vezi *Recherches sur le culte de Bacchus, symbole de la force reproductrice de la nature, considéré sous ses raports généraux dans les Mystères d'Eleusis, et sous ses raports particuliers dans les Dionysiaques et les Triétériques*, vol. 1-3, Paris, J. S. Merlin libraire, 1824, lucrare premiată de Académie des inscriptions et belles-lettres în 1819. Interpretarea misterelor dionysiace şi a ideii de nemurire prin prisma riturilor agrare legate de ciclul naturii va fi în vogă până în anii treizeci. Dintre promotorii ei, Jules Girard, *Le sentiment religieux en Grèce d'Homère à Eschyle, étudié dans son dévelopement moral et dans son caractère dramatique*, Paris, Librairie Hachette, 1879, p. 191 sqq.; şi J. G. Frazer, *Creanga de aur*, vol. IV, p. 5 sqq.

413 "Povestea lui Bacchus ucis de titani şi datorându-şi viaţa lui Jupiter şi lui Ceres nu ar semnifica nimic altceva decât procesul prin care viţa, ajunsă la maturitate mulţumită pământului, care este Ceres, şi ploii, care este Jupiter, produce strugurii. Bacchus sfârtecat în bucăţi de către titani simbolizează culesul viei de către copiii pământului, care sunt cultivatorii. [...] Împrăştierea membrelor lui Bacchus, reîntoarcerea lui la viaţă şi la starea dinainte prin îngrijirile lui Ceres reprezintă viţa despuiată de fructele sale şi plivită, pe care pământul o readuce la starea iniţială de fertilitate. După Phurnutus [*De natura deorum*, cap. 30], titanii nu sunt altceva decât agricultorii care amestecă ciorchinii de struguri, îi strivesc cu picioarele şi îl dezmembrează în felul acesta pe

Hadesului[414], simbol al relaţiei pe care Blaga o reface, prin *Weltanschauung*-ul dionysiac, cu tărâmul infantil al surorii moarte.

Vinul nu este nici prima, nici cea mai importantă dintre substanţele halucinogene şi isterizante[415], dar el a devenit simbolul rezumativ al acestora în cultul bahic. Băutul lui permite asimilarea zeului naturii, la fel cu omofagia rituală a taurului dionysiac[416]. Vinul produce entuziasmul sacru şi starea de *plena deo*, bacantul devenind un *theoleptos*, un posedat de către zeu. Calmul apolinic este spulberat de izbucnirea de vitalitate dionysiacă. Soarele luciditǎţii se stinge deasupra Olimpului clasic şi a Empireului creştin, iar poetul revine la religia "păgână" a pământului. Toamna, când "se coace / pelinul în boabe de struguri", el îşi strigă chemarea iconoclastă, *Veniţi după mine tovarăşi!*: "Sunt beat şi aş vrea să dărâm tot ce-i vis, / ce e templu şi-altar". Zeii intelectului şi ai raţiunii, Apolo, Atena, sunt abandonaţi pentru zeul inimii şi al simţurilor, al nebuniei, Dionysos[417]: "Spre soare râd! / Eu nu-mi am inima în

---

Bacchus." P. N. Rolle, *op. cit.*, p. 63-64.

414 "Legătura dintre hrana vegetală şi lumea infernală", scrie Maria Daraki, "se găseşte în raportul, foarte persistent, deşi insuficient remarcat, între viţa-de-vie şi moarte. Într-unul din miturile care îi prezintă originea, viţa creşte pentru prima oară pe un mormânt proaspăt; după o altă versiune, invenţia vinului se datorează iniţiativei ţapului, care este duşmanul şi «ucigaşul» ei. Ikarios, inventatorul vinului, şi-ar fi plătit invenţia cu viaţa. După un autor tardiv [Nonnos], vinul ar fi ţâşnit din corpul lui Ampelos, frumosul tânăr a cărui moarte l-ar fi scufundat pe Dionysos în doliu. Prepararea vinului este ea însăşi asimilată unei condamnări la moarte. O scholie a lui Clement ne spune că strivitul strugurilor avea loc pe un cântec ce «povestea dezmembrarea lui Dionysos»". *Op. cit.*, p. 54.

415 "Mai mult decât în vegetaţie, divinitatea locuieşte în băuturile care îmbată. Beţia şi-a păstrat numele de la cea mai veche băutură fermentată, făcută din miere; din aceasta era compus însuşi nectarul zeilor, iar Pământul Mumă nu voia alt fel de libaţii. Popoarele care nu cunoşteau vinul se îmbătau cu băuturi făcute din seminţe; de curând numele străine ale lui Dionysos: Bromios, Braites, Sabazios, au fost explicate ca aluzie la aceste licori barbare. Dionysos rămâne însă zeul vinului." Auguste Diès, *Le cycle mystique. La divinité origine et fin des existences individuelles*, Paris, Felix Alcan, 1909, p. 37-38.

416 Auguste Diès apreciază că unirea cu divinitatea se poate produce fie prin ingerarea acesteia, fie prin căsătoria cu ea. Beţia orgiastică reprezintă unul din modurile de absorbţie a zeului, alături de inhalaţia de gaze mefitice de către pitia, de mestecatul de iederă şi de frunze de dafin, şi de sfârtecarea (*sparagmos*) şi devorarea crudă (*omofagia*) a şarpelui şi a taurului, fito- şi zoofanii ale lui Dionysos, de către menade. *Op. cit.*, p. 37-40.

417 În recentul său demers, Maria Daraki reia şi rafinează tezele lui Nietzsche, dându-le, în locul motivaţiei de psihologie filosofică, o întemeiere psiho-socială. Într-o Grecie pornită pe calea raţiunii şi a ştiinţei, a valorilor contractuale şi a politicii individului şi a cetăţii, patronată de Zeus şi de "statul său major" olimpian, cultul dionysiac apare ca o revanşă a vechii societăţi neolitice, bazată pe valorile instinctului şi intuiţiei magice, pe fertilitate şi nutriţie, patronată de divinităţile neclare ale subpământului. Delirul dionysiac este un protest la mentalitatea în rapidă expansiune a Logosului, resimţită inconştient ca un hybris, ca o inflaţie periculoasă. *Op. cit.*, p. 164-165, 201, 229-230, 235-236 etc. De pe poziţii cvasi-psihanalitice, E. R. Dodds atribuia religiei dionysiace tot o funcţie cathartică, aceea de a "elibera pe individ de acele impulsiuni iraţionale contagioase care,

cap, / nici creieri n-am în inimă. / Sunt beat de lume şi-s păgân!" (*Lumina raiului*).

Delirul bahic era potenţat de dansuri orgiastice, desfăşurate la lumina torţelor, în sunete stridente de flaute şi cimbale[418]. Muzica dionysiacă, "imagine directă a voinţei însăşi"[419], cum o defineşte Nietzsche, este mai aproape de chiot, strigăt şi de ritmurile biologice, decât de cântarea pitagoreică a sferelor. Cuprins de frenezie erotică, tânărul Lucian exclamă: "Dionisiacă – aşa-i? O, Gari – aş vrea să scoţi – un chiot, – să te aud până aici! – Munţii!" (XI). Sentimentul de decuplare a puterilor de către dansul religios este cunoscut în numeroase practici mistice. "Cel ce cunoaşte puterea dansului sălăşluieşte întru Domnul", afirmă Gelaleddin Rumi, un mistic sufit[420]. Mişcarea sacadată, gesticulaţia frenetică euritmizează trupul şi inconştientul uman, acordându-le pe lungimea de undă a sacrului. "Barbarul" Lucian, pe care "dragostea şi munţii şi poate că şi marea – mă provoacă să am religie" (XXIV), are nevoie de peisajul alpin ca decor pentru izbucnirile sale de vitalitate. Munţii, pe care poetul vrea "să-i mut din cale cu credinţa mea" (*Dar munţii – unde-s?*), sunt singurele forme naturale pe măsura elanului dionysiac[421]. Pentru puterea care l-a luat în stăpânire, bacantul are nevoie

---

atunci când erau îngrădite, dădeau naştere, aşa cum s-a întâmplat şi în alte culturi, la izbucniri de dans maniacal şi la manifestări similare de isterie colectivă; îl elibera pe om oferindu-i o supapă rituală". *Op. cit.*, p. 97.

418 Descrierea "canonică" a orgiei dionysiace o găsim la colegul şi prietenul lui Nietzsche, Erwin Rohde: "Ceremoniile se desfăşurau pe înălţimile munţilor, în întunericul nopţii, la lumina tremurândă a faclelor aprinse. Răsuna o muzică zgomotoasă, sunetul asurzitor al talangelor de aramă, bubuitul surd al marilor cimbale, şi, amestecate cu ele «acordurile înnebunitoare» ale flautelor prelungi, pentru întâia oară trezite la viaţă de auleţii frigieni. Stârnită de această muzică sălbatică, mulţimea participanţilor la serbări dansează urlând frenetic. Ce se auzea nu era cântec; vârtejul dansului tăia respiraţia pentru aşa ceva. Căci nu era vorba de pasul de dans măsurat în care se mişcau, cântând peanul, grecii lui Homer. Mulţimea exaltată se învârtea într-o horă sălbatică, ameţitoare, dezlănţuită, pe coastele muntelui. Femeile mai ales dansau în aceste hore ameţitoare până la epuizarea totală". *Psyché*, Traducere şi cuvânt înainte de Mircea Popescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1985, p. 220-221.

419 Este cunoscută generalizarea schopenhauerizantă pe care o dă Nietzsche muzicii, ca expresie a voinţei de viaţă dionysiace, având acces la realitatea metafizică, în opoziţie cu artele plastice, expresie a atitudinii apolinice, ce produc realitatea aparentă a reprezentărilor. Vezi *Naşterea tragediei*, p. 251 sqq.

420 Erwin Rohde pune în legătură orgia bacantelor cu crizele de coribantism din cultul lui Cybele şi cu epidemiile de dans religios din Europa bântuită de ciumă a secolului al XIV-lea. *Op. cit.*, p. 238-239, 241-242. Dintr-o poziţie asemănătoare, de psihopatolog social, E. R. Dodds aduce ca exemple suplimentare mistica dervişilor "rotitori" şi numeroase practici similare din Columbia Britanică, Abisinia, Africa de Sud, Sumatra, Siam şi Siberia. Vezi Cap. "Menadismul", în *op. cit.*, p. 300-315.

421 "Eu am credinţa cu care să mut munţii: tare, de fier, – şi ca să nu rămâi cu credinţa în vânt – strig – Munţii, – vreau Munţi să-i mut din cale, – dar nu-s. Vreau un *astfel* de munte, care să-mi pună în mişcare toată credinţa pe care o am..." (CXIV).

de un trup de titan, de un trup zămislit de Mater Geea: "Daţi-mi un trup / voi munţilor, / mărilor, / daţi-mi alt trup să-mi descarc nebunia / în plin!".

"Straşnicul suflet" invadat de *numinosum* devine *anima mundi*. Poetul invocă lumea pentru a se contopi cu ea: "Cu chiotele-ţi de lumină / şi cu adâncul ochilor de mare, / cu urmele în lut, ce ţi le lasă / nenumăratele fecioare / cutremurate-n clipa asta / de-un dor / pe minunatul tău pământ, / te chem: / vino, Lume" (*Strigăt în pustie*). Prin proiecţia sufletului afară din sine, poetul resimte natura ca pe propriul său trup, asemeni lui Zeus panteist din *Imnurile orfice*, ale cărui membre sunt stihii şi forme de relief: "Pământule larg fii trunchiul meu, / fii pieptul acestei năprasnice inimi, / prefă-te-n lăcaşul furtunilor, cari mă strivesc, / fii amfora eului meu îndărătnic". Dinamica stărilor sufleteşti a poetului ipostaziat în natură determină dinamica universului, iubirea sau ura sa provoacă revoluţii cosmice: "Când aş iubi, / mi-aş întinde spre cer toate mările / ca nişte vânjoase, sălbatice braţe fierbinţi, /[...] // Când aş urî, aş zdrobi sub picioarele mele de stâncă, / bieţi sori / călători" (*Daţi-mi un trup voi munţilor*).

Extazul dionysiac face posibilă călătoria astrală a sufletului, pe care Ficino numea *vacatio mentis*[422]. Poetul bacant îi cere zeului chtonian: "Pământule, dă-mi aripi: / săgeată vreau să fiu să spintec / nemărginirea, / să nu mai văd în preajmă decât cer, / deasupra cer, / şi cer sub mine– / şi-aprins în valuri de lumină / să joc / străfulgerat de-avânturi nemaipomenite" (*Vreau să joc!*). Blaga introduce în acest fel, de o manieră oarecum ilicită, ideea magică a călătoriei şamanice a sufletului la zeu[423] în ideea dionysiacă a sufletului posedat de către zeu.

---

422 Iniţial, *ekstasis* desemna "orice schimbare abruptă a dispoziţiei sau stării sufleteşti", devenind sinonim cu decorporalizarea şi cu zborul astral al sufletului abia în mistica mai târzie. Vezi E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 117.

423 Aripile şi săgeata sunt simboluri anagogice în riturile vrăjitorilor şi războinicilor. Despre Abaris, profet hyperborean, se credea că zboară pe o săgeată de aur. Acelaşi lucru se spunea despre Musaios, discipolul lui Orfeu. Zborul pe săgeată este expresia simbolică a "proiecţiei astrale" şi a bilocaţiei, facultăţi cu care erau înzestraţi şi alţi magi legendari, precum Aristeas din Proconessos sau Hermotimos din Clazomene, al căror "dublu", "imagine" (*eidolon*) părăsea trupul în timpul transei (ce dura uneori ani de zile) şi apărea în mai multe locuri simultan. Săgeţile pe care tracii, după spusele lui Herodot, le aţinteau spre cer, par să aibă aceeaşi funcţie psihoforă.

Practicând hieromania, sufletul se eliberează din trup, asemeni săgeţii şamanice. "Veninul" vinicol pe care îl oferă poetul tovarăşilor săi de "orgie" este, ca şi cucuta lui Socrate, un instrument al anabazei sufletului: "Veniţi lângă mine, tovarăşi, să bem! / Ha, ha! Ce licăreşte-aşa straniu pe cer? / E cornul de lună? / Nu, nu! E un ciob dintr-o cupă de aur, / ce-am spart-o de boltă / cu braţul de fier" (*Veniţi după mine tovarăşi!*). Strania cupă de aur este Graalul, sau vasul în care Prometeu a adus focul divin, adică inima. Prin explozia orgiastică, vasul limitat al trupului este spart şi apoi "expus" ca relicvă sacră pe bolta cerească, asemeni tuturor obiectelor ce au participat la o apoteoză (cum e lira lui Orfeu)[424]. În *Strigăt în pustie*, din dogoarea trupului invadat de puterea divină răsare o fiinţă eterală: "vino / lume, / vin'. / Şi răcoreşte-mi/ fruntea-nfierbântată / ca nisipul dogorit / pe care calcă-ncet, încet / prin pustie un profet". Profetul ce se ridică din deşertul încins este sufletul dionysiac ce se degajă din trupul în fierbere.

Blaga imaginează entuziasmul dionysiac ca pe un foc divin. El încarcă substanţa focului cu un simbolism specific viziunii şamanice, pe care îl transferă însă asupra unor imagini de mitologie greacă. Şamanul este "stăpân al focului" pentru că ştie să producă "focul dinăuntru". Din flacăra acestuia se aprind "străfulgerările de-avânturi nemaipomenite" şi "valurile de lumină" ce îl iluminează pe poet. În spaţiul scufundat al izolării şi tăcerii scapără o lumină nouă, aşa cum, în mitologia orfică, din sânul nopţii originare, Nyx, apare primul zeu, întâiul arătat, Phanes Protogonos. Orficii îl identificau pe Phanes lui Eros, principiul cosmogonic al iubirii. Din acest eros originar se hrăneşte şi iubirea poetului, proiectată pe fondul de tenebre al sufletului: "Lumina ce-o simt / năvălindu-mi în piept când te văd / oare

424 Există o constelaţie numită de antici "craterul lui Dionysos" sau "craterul lui Liber Pater", unde, după spusele lui Macrobius, sufletele se îmbată de beţia materiei, înainte de a coborî să se întrupeze. Lobeck, în *Aglaophamus*, apropie această constelaţie de craterul din *Timaios*, de unde s-a inspirat şi literatura hermetică. C. G. Jung pune craterul dionysiac în relaţie cu potirul christic, cu cupa cu otravă a lui Socrate, cu cupa în care Anacreon găsea înţelepciunea şi cu cupa din care Ezra bea harul. *Psihologie şi alchimie*, vol. 2, *Reprezentări ale mântuirii în alchimie. O contribuţie la istoria ideilor alchimiei*, Traducere de Maria Magdalena Anghelescu, Bucureşti, Editura Teora1995, p. 211-215.

nu e un strop din lumina / creată în ziua dintâi, / din lumina aceea-nsetată adânc de viaţă?" (*Lumina*).

Introversiunea lui Blaga reface scenariul orfic al coborârii în moarte în vederea renaşterii, dualitatea magică tăcere-cuvânt fiind transpusă de tânărul scriitor în binomul mitic noapte-lumină. Nicolae Balotă a analizat aceste metafore obsedante arătând că "lumina care se desprinde din tenebre, ca şi cuvântul din tăcere, elemente primordiale în cosmogonia biblică, sunt, în sens goethean, fenomenele originare ale poeziei lui Blaga". Mai mult, criticul a subliniat dubla natură a Cuvântului şi a Luminii, distingând între cuvântul care ucide şi cuvântul care creează, între lumina solară a celorlalţi, înrudită cu luminile raţiunii, şi lumina lunară sau stelară a poetului, corespunzând luminilor extraraţionale[425]. Focul interior este o lumină extraraţională, ce consumă şi distruge benefic normele morale şi sociale impuse de ceilalţi, de principiul realităţii.

Ritualul entuziast oficiat de Blaga în primele sale volume reflectă trezirea unor energii creatoare latente, adică, în limbajul mitologic împrumutat de poet, epifania lui Dionysos. Pentru a renaşte, zeul naturii are nevoie să petreacă un interval de timp regenerator în tărâmul umbrelor şi al întunericului infernal, la "mume". Asemeni lui Phanes ivindu-se din sânul lui Nyx, *Poemele luminii* izbucnesc pe un fundal consistent de întuneric melancolic şi alienant. Cele mai frenetice gesturi orgiastice nu se desfăşoară într-o lumină deschisă, ci într-o întunecime vătuită. Primele poeme ale lui Blaga sunt scrise într-o atmosferă mentală de tunel interior, ce trebuie străbătut pentru ca la capăt să strălucească o lumină, aşa cum, în riturile nocturne cu torţe din timpul serbărilor Trieteride, renaşterea lui Dionysos era primită, după cum relatează Firmicus Maternus, cu exclamaţia "Bucură-te, lumină nouă!".

Imaginea lui Dionysos ridică în poezia lui Blaga o problemă figurativă. La fel cu

425 Nicolae Balotă, "Lucian Blaga, poet orfic", în *op. cit.*, p. 302-304 şi passim. Dubla valoare simbolică reflectă ambivalenţa originară a tăcerii lui Lucian, care resimte dorinţa de a vorbi atât ca pe o afirmare de sine, ca

Daimonion, zeul elanului vital este şi el o entitate ambiguă, nedelimitată imagistic, interioară şi exterioară deopotrivă. După criteriile filosofului român, prin prezenţa pe care şi-o face simţită în om, ca forţă lăuntrică, Bacchos aparţine gândirii magice; prin apariţia ca zeitate distinctă, exterioară, el se încadrează în mit. Atunci când începe să scrie, în 1917, Blaga se află în punctul de inflexiune al acestor două viziuni, făcând efortul de a vizualiza, în imaginea mitico-poetică a lui Dionysos, intuiţia infantilă a *puterii* magice. Dar efortul figurativ nu este dus până la capăt, astfel încât zeul orgiastic rămâne o divinitate invizibilă. Deşi prezenţa sa organizează liniile de orizont ale cosmologiei *Poemelor luminii*, el apare ca o gaură neagră, ca o pată oarbă pe boltă. El constituie punctul de fugă al perspectivei luciferice, pe care Blaga nu vrea, sau nu reuşeşte, să-l fixeze într-o reprezentare plastică, într-o icoană sau un idol al zeului, cum se va întâmpla cu Pan.

În dorinţa de a găsi un simbol pentru lumina "neagră" a cunoaşterii de tip orgiastic, Blaga încearcă mai multe soluţii imaginare. Astfel, el apelează la imaginile afine ale soarelui şi lunii, deformându-le în aşa fel încât să dea sugestia unui luminator al Hadesului. "Sorii păduratici" (*Semne*), "sorii îndepărtaţi" care se aprind în "nopţi adânci de iarnă" (*Pax magna*) "sorii bătrâni" (*Cântare pentru trecut*), "sorii negri" (*Linişte între lucruri bătrâne*), sunt aştri care au fost supuşi unei eclipse. Ei s-au îndepărtat, şi-au pierdut strălucirea orbitoare. Din sori, au devenit stele, globul lor incandescent fiind spart în fragmente minuscule, cu strălucire voalată.

Traseul imaginar de la soare la stele este revelatoriu pentru mutaţia interioară suferită de tânărul poet. Pentru a permite constelarea cosmologiei inconştiente, el trebuie să-şi oculteze eul raţional, să-l pulverizeze în ceea ce Jung numeşte complexe autonome, euri subliminale cu o luciditate scăzută. Spre deosebire de soarele diurn, simbol al conştiinţei socratice, această pulbere de conştiinţă întreţine clarobscurul în care îşi duc viaţa fiinţele reveriei. Voinţa

elan al eului, cât şi ca ucidere a surorii proiectate în el, ca vinovăţie.

poetului este de a-şi induce o stare crepusculară, în care fulgurează orficul "popor al visurilor": "În bolta înstelată-mi scald privirea – / şi ştiu că şi eu port / în suflet stele multe, / multe/ şi căi lactee, / minunile-ntunericului. / Dar nu le văd, / am prea mult soare-n mine / de-aceea nu le văd. / Aştept să îmi apună ziua / şi zarea mea pleoapa să-şi închidă, / mi-aştept amurgul, noaptea şi durerea, / să mi se-ntunece tot cerul / şi să răsară-n mine stelele, / stelele mele, / pe care încă niciodată / nu le-am văzut" (*Mi-aştept amurgul*).

Imaginea constelaţiilor nocturne nu surprinde însă punctul central de unde emană lumina neagră. Chiar reunite în "căi lactee", stelele nu mai ating puterea centripetă a soarelui diurn. Pentru a recupera intuiţia centrului, Blaga apelează la imaginea congeneră a lunii. Pentru un timp, mai ales în aforismele din *Pietre pentru templul meu*, el pare a opta decisiv în favoarea mitului selenar, simbol al centrului psihic scufundat din care poetul controlează fondul inconştient. Luna este un "soare oglindit", ea radiază o lumină secundă, niciodată una directă. Este un loc de răsfrângere în abis a soarelui raţional, oglindire prin care lumina apolinică îşi pierde facultatea ordonatoare. Ea înceteze să mai structureze materialul psihic în construcţii logice, devenind doar un fundal difuz care dă contur fiinţelor inefabile ale inconştientului. E asemeni unei lumini invizibile puse în spatele unui acvariu, ce transformă oceanul nocturn al minţii într-un mediu translucid: "Există lucruri adânci, cari în lumina artei pot fi înţelese mult mai limpede decât în lumina ştiinţei. Se spune că apa unor mări e mai străvezie în lumina lunii decât în lumina soarelui". Pentru a developa peisajele ascunse ale sufletului şi a le transforma în foto-grafii, în desene luminoase, în imagini lirice, poetul utilizează luna ca pe o sursă de lumină "roşie". "Soarele, apreciază el, are o lumină cu mult prea bogată decât să poată produce «efecte de lumină»... Luna însă cu lumina ei mai săracă are cele mai frumoase «efecte de lumină»..."[426]

Efectele de lumină selenară sunt corelativul vizual al "cuvintelor cântate" pe care Lucian

le distinge pe fondul tăcerii din 1917. Ele sunt scintilaţii ale fondului magic, pe care Blaga încearcă să le fixeze în figuraţia mitologiei dionysiac-orfice. Simbolul lui Bacchus căutat de poet trebuie să surprindă intuiţia unui principiu iradiant, de aceea luna din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* nu este un punct de absorbţie, un centru vid care secătuieşte lumea, ci un centru de emanaţie, ce corespunde centrului interior de generare a *manei*: "eu cu lumina mea sporesc a lumii taină – / şi-ntocmai cum razele ei albe luna / nu micşorează, ci tremurătoare / măreşte şi mai tare taina nopţii, / aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister".

Imaginea efluviilor de energie vitală ce impregnează universul transpune intuiţia infantilă a puterii magice în figura lui Dionysos mistic, simbol al forţei reproductive a naturii. Opera lui Blaga va relua mereu schema emanatistă, în diferite variante figurative. În viziune orfică, Erosul cosmogonic, întrupat în femeie, creează lumea prin centrii selenari ai ochilor: "ochii tăi, adâncii, sunt izvorul / din care tainic curge noaptea peste văi / şi peste munţi şi peste şesuri, / acoperind pământul / c-o mare de-ntuneric" (*Izvorul nopţii*). În figuraţie hindusă, părul iubitei se revarsă asupra lumii asemeni vălului Maia, "prin care nu putem străbate cu privirea, / păienjeniş, ce-ascunde pretutindeni firea, / de nu vedem nimic din ce-i aievea" (*Din părul tău*). În sfârşit, Marele Anonim din sinteza gnostică de mai târziu nu creează lumea din nimic, asemeni Dumnezeului creştin, ci prin emanaţie din sine, la fel cu Binele neoplatonic.

Resimţită ca un principiu pasiv, fără lumină proprie, luna nu reuşeşte totuşi nici ea să coaguleze într-o metaforă obsedantă. Simbolul în jurul căruia gravitează Blaga, fără a-l suprinde pe deplin, este soarele nocturn, subteran, emblemă a lui Dionysos-Iacchos din misterele eleusine. Corul iniţiaţilor din *Broaştele* lui Aristofan îl conjură astfel: "Iacchos, o Iacchos, vino să dănţuieşti în această dumbravă, vino spre credincioşii tăi, fluturând pe creştet

426 *Pietre pentru templul meu*, p. 26. Al doilea aforism este transmis şi Corneliei, în scrisoarea LXXXVII.

cununa ta de mirt din care răsar roade bogate, cu pas îndrăzneţ, izbind pământul în cadenţă, ia conducerea dansului dezlănţuit, nebunesc, plin de graţie, dansul sfânt, sacru, pentru devotaţii tăi iniţiaţi. [...] Deşteaptă-te! Astrul strălucitor, Iacchos, o Iacchos, soseşte, părăsind misteriile sfinte din timpul nopţii, şi în mâna-i ţine, învârtind-o, torţa aprinsă". Simbolul acestei divinităţi a renaşterii nocturne este ceea ce Nerval numeşte "soarele negru al melancoliei".

Nereuşind să individualizeze imaginea unui astru de lumină neagră, Blaga o aproximează printr-un palimpsest imaginar. El suprapune discul mort al lunii sferei iradiante a soarelui, obţinând un simbol ecliptic, o pată oarbă hipnotică, o gaură neagră. Din simbolismul lunii, el preia latura nocturnă, din cel al soarelui latura activă. Acest mod de asociere era binecunoscut gândirii mitice. Pe monezile ce se băteau la sancturarul de la Delos era reprezentat un triunghi având drept laturi trei corzi de cerc, în ale căror concavităţi erau desenate trei asteriscuri. Aceste "steluţe" îl reprezintă pe Apolo – soarele superior, Artemis – luna, şi Bacchus – soarele inferior. Astrul lui Blaga este un soare eclipsat de lună, un soare developat sub lumina lunii. Or, acesta este tocmai simbolul lui Dionysos mistic, considerat în mistere drept fratele nocturn şi subpământean al lui Apolo diurn şi celest. "Apolo şi Bacchus erau prin urmare aceeaşi divinitate pentru greci, considerată însă sub două aspecte. În Apolo se vedea în principal acţiunea soarelui asupra celorlalte părţi ale naturii, şi în primul rând asupra pământului. Apolo este astrul luminos care străluceşte în Olimp, este zeul zilei, cel care împrăştie lumina, în timp ce soarele considerat în raporturile sale cu vegetaţia este Bacchus sau Osiris, adorat ca astru binefăcător: în acest caz, soarele este unul din agenţii majori ai principiului productiv, care pătrunde în lumea sublunară prin căldura lui activă, fecundează materia, dezvoltă toţi germenii. Urmând această doctrină, Bacchus este forţa care, emanată dintr-un principiu simplu, se multiplică pe măsură ce se îndepărtează de sursă şi se distribuie în materia organizată, în timp ce Apolo este lumina pură şi virgină, al cărei domeniu este partea superioară, în afara tuturor şocurilor tumultoase ale materiei, unde domneşte o

armonie constantă şi eternă”[427].

Ambivalenţa simbolului luminii în poezia lui Blaga se datorează prin urmare anamorfozei lui Apolo, astrul intelectului, în Dionysos, astrul nocturn al inconştientului. Epitetul *chtonios*, prin care era desemnat acesta din urmă, semnifica la început, la propriu, zeul *terestru*, iar mai apoi, prin metonimie, zeul *infernal*. Dionysos-Iacchos, precum şi Dionysos-Zagreus, a fost asimilat uneia din divinităţile Hadesului şi identificat lui Pluton. Din fiu, el a devenit soţ al Persefonei şi stăpân peste umbrele morţilor. La “Iacchos! lumină orbitoare a orgiilor nocturne” coboară poetul atunci când, renunţând la lumea de afară, se întoarce în spaţiul scufundat al primelor amintiri, unde bântuie sora sa moartă. Şi tot de la el îşi recapătă poetul forţa de viaţă, asemeni naturii care renaşte după o lungă perioadă de îngheţ şi mortificare. Frenezia orgiastică, suport al inspiraţiei orfice, îşi trage energia din focul infernal al lui Dionysos. Din adâncurile psihismului, zeul tenebrelor radiază vitalitate până în regiunile supramundane, intuiţie pe care Blaga o exprimă prin imaginea nu atât creştină cât dionysiacă a *Luminii raiului*: “De unde-şi are raiul– / lumina? Ştiu: îl luminează iadul / cu flăcările lui!”.

[427] P. N. Rolle, *op. cit.*, vol. I, p. 74-75. “În ceremoniile sacre, susţine Macrobius, poate fi observată practica misterică după care soarele, atunci când se află în emisfera superioară, adică ziua, este numit Apolo, iar atunci când se află în emisfera inferioară, adică noaptea, este desemnat drept Dionysos”. Apud Henri Jeanmaire, *op. cit.*, p. 196.

Ataraxia panică

Pan – între Dionysos şi Apolo

Într-un studiu asupra lui Hölderlin, Nietzsche, Strindberg şi Van Gogh, artişti pe care, cu excepţia celui dintâi, Blaga îi revendică drept întemeietori ai "noului stil", Karl Jaspers a observat că perioadele lor de demonie creatoare au premers perioadelor de prăbuşire psihotică temporară sau definitivă. Înainte de a se decompensa, spiritul lor a atins un punct de expansiune maximă, la pragul dintre demenţă şi genialitate. Nebunia a fost în cazul lor agentul unei arderi creatoare sublime şi devastatoare[428]. Analizând criza ce caracterizează cultura modernă, Blaga subscrie la o asemenea tipologie a creaţiei, în care genialitatea se îmbină cu demonia şi cu boala. În Nietzsche, scrie el, "se întâlneau atâtea curente contrarii [încât] era prea firesc să se producă vârtejul nebuniei. Aproape la fel a fost ars şi sufletul lui Van Gogh, iar Strindberg, cel de-al treilea pregătitor al noului stil, a scăpat ca printr-o minune de prăpastia, în care căzuseră ceilalţi doi. Tustrei deopotrivă şi-au rezumat veacul, retrăindu-l violent. Tustrei au profetizat anume laturi ale epocii ce avea să înceapă. În adevăr dionysiacul lui Nietzsche, dinamica lui Van Gogh şi viziunea lui Strindberg devin componente importante ale noului fel de a vedea viaţa, şi de a concepe lumea".

"Totuşi, continuă Blaga, un Strindberg şi un Nietzsche s-au identificat prea mult cu toată chinuitoarea problematică a veacului"[429]. Deşi se vede pe sine ca un reprezentant al

---

428 Karl Jaspers, *Strindberg und Van Gogh*, Dritte Auflage, München, R. Piper & Co. Verlag, 1951.
429 *Feţele unui veac*, p. 193.

"noului stil", scriitorul român păstrează o distanţă semnificativă faţă de practica nebuniei. După el, orgia dionysiacă trebuie să fie o tehnică creatoare, iar nu un comportament existenţial. Ea trebuie experimentată în laboratorul etanş şi securizat al fanteziei poetice şi îndrumată cu grijă, pentru a nu scăpa de sub controlul conştiinţei. Teoreticianul român nu ezită să recupereze metoda paranoic-critică (cum ar numi-o Dali) a lui Strindberg, dar o tratează detaşat, de la înălţime filosofică. "Voinţa conştientă extraterestră", prin care autorul dementei cărţi de observaţii ştiinţifico-cabalistice *Sylva sylvarum* îşi exprima sentimentul demonic de expansiune a sinelui în natură, primeşte la Blaga numele aproape pedant de "deducţie a cauzalităţii dintr-o analogie"[430].

Gesticulaţia orgiastică desfăşurată de Blaga în primele sale scrieri nu este o tulburare voluntară a lucidităţii, o "dereglare sistematică a tuturor simţurilor", ci este, dimpotrivă, o modalitate de recuperare a controlului de sine, de catalizare a trăirilor schizofrenogene. *Hysteria* dionysiacă este folosită, pe de o parte, ca supapă de sublimare a angoasei neantului reactivată în tânărul poet, şi, pe de alta, ca instrument de descătuşare a inspiraţiei. O dată aceste scopuri atinse, focul demonic se stinge spontan, făcând loc unui calm, unei letargii nu mai puţin mistice. Blaga este conştient de faptul că amândouă aceste comportamente asigură în egală măsură accesul la fondul numinos din sine, la sacru: "Sunt deci două posibilităţi de a reda artistic «absolutul»: «linişte», «mişcare». Se ştie că extazul se exprimă fiziologic şi fizionomic fie în absolută nemişcare contemplativă, fie în învîrtire, joc, goană, strigăte dionisice. Aceste efecte şi expresii ale extazului, în aparenţă opuse, au în fond acelaşi raport cu absolutul"[431].

Frenezia entuziastă, pe de o parte, şi tăcerea extatică, de cealaltă, au fost interpretate de critici ca momente corelative într-o economie afectivă de tip ciclotimic. Nicolae Balotă

---

430 *Fenomenul originar*, Cap. "Strindberg", p. 231-238.

431 Şi încă: "absolutul îl trăim fie în linişte, fie în mişcare; prin urmare liniştea şi mişcarea sunt cele două

descoperă la Blaga "ambivalenţa baudelairiană (oroarea vieţii şi extazul vieţii)", văzând în "starea larvară" un reflux, o astenie ce urmează exaltării dionysiace[432]. Mariana Şora constată "deosebirea între un moment de elan iniţial şi altul de avânt recăzut, între sete de viaţă şi oboseală"[433], iar Ion Pop consideră că avem de-a face cu două "măşti lirice" încadrate în structura aceluiaşi mit al creatorului[434]. *Pattern*-ul comportamentului ambivalent al tânărului Blaga este de căutat în oscilaţia între dorinţa de afirmare şi presiunea de renunţare la sine, între cuvânt şi tăcere, din prima copilărie, reluată în ritm accelerat în perioadele de nesiguranţă şi criză de mai târziu. În 1919, după numeroase evenimente intime (evoluţia iubirii pentru Cornelia) şi sociale (războiul, unirea), Lucian are sentimentul că "m-am născut şi am murit de nenumărate ori până acum, chiar şi în răstimpul ultimelor luni". Tocmai aceste schimbări de registru afectiv, alternanţa între nădejde şi disperare, între apatie şi activism, îl fac pe tânărul poet să simtă că este viu, că nu este o mumie, că participă la "vecinicul Nou, *schimbarea*, creaţiunea": "Orişice e numai un mijloc în mâna Vieţii. Există o singură maiestate: Viaţa [...] Deci Edera: îmi plac şi mie aventurile, dar îmi place şi liniştea şi tăcerea – căci sunt o personalitate liberă, creatoare, şi – multilaterală!" (CIX).

Această ecuaţie psihologică dual poate fi regăsită în toate configuraţiile imaginare elaborate de Blaga. În viziunea magică a *satului-idee*, ea era transpusă în opoziţia dintre riturile şamanice bazate pe frenezia motorie şi cele bazate pe transa extatică[435]. O experienţă din prima categorie era criza de curaj isteric a băieţilor porniţi să alunge diavolul din casa lui

atribute ale absolutului". *Probleme estetice*, p. 127, respectiv 128.

[432] Nicolae Balotă, *Euphorion*, p. 304 sqq.

[433] Mariana Şora, *Cunoaştere poetică şi mit în opera lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, p. 32.

[434] Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, p. 36.

[435] Cele două formă de extaz, motoriu şi cataleptic, sunt considerate înrudite de către Erwin Rohde (*op. cit.*, p. 217-228), care le subordonează cultului dionysiac, în timp ce Mircea Eliade (*op. cit.*, p. 307-308) distinge între *mania* bacantelor sau a coribanţilor, şi facultăţile paranormale ale magilor (şamanilor) legendari, precum Abaris, Aristeas, Hermotimos, Epimenide, Orfeu, Musaios, Pitagora. Orgia se oficiază în grup şi presupune inducţia colectivă a stării de posesiune, trupul oficianţilor devenind receptaculul spiritului divin (*entheos*, *plena deo*), în timp ce transa şamanică este individuală şi presupune decorporalizarea spiritului şi călătoria lui la strămoşi, la

Vasile, celei de-a doua categorii îi aparţin reveriile introvertite în care copilul călătorea pe "celălalt tărâm", al surorii moarte. În adolescenţă, tânărul Blaga reia "dansul războinic" şi "coborârea în sine" în noi cadre figurative, de natură mitologică, şi anume în cultul dionysiac, respectiv în ataraxia panică. Alternanţa, în primele volume, a poemelor "frenetice" cu cele "apatice", a gesticulaţiei menadice cu nemişcarea contemplativă, corespunde celor două stări care pot reda artistic absolutul: "mişcarea" şi "liniştea".

Figura simbolică pe care Blaga o asociază celei de-a doua stări, ce stăpâneşte *Paşii profetului* după epuizarea entuziasmului dionysiac din *Poemele luminii*, este Pan[436]. Pentru a înţelege evoluţia imaginară a poetului de la Dionysos la Pan, este instructiv a cerceta sinapsele care, în gândirea mitică, îi leagă pe cei doi zei. În istoria religiei greceşti, Dionysos este cel de-al treilea zeu ce a fost înălţat la rangul de stăpân al universului, după Marea Zeiţă din religia neolitică şi după Zeus din panteonul indoeuropean. El a fost propulsat în rolul de pantocrator de către practicanţii cultului dionysiac şi, mai apoi, de către adepţii orfismului. Mai târziu, în preajma erei creştine, curentele filosofico-mistice derivate din orfism, cum sunt neopitagoreismul şi neoplatonismul, au elaborat o nouă sinteză, în care locul lui Dionysos este luat de către Pan. Pornind de la asimilarea cultică a lui Dionysos cu Apolo în riturile de la Delfi, Plutarh susţinea că cei doi zei sînt două aspecte ale aceluiaşi principiu. Apolo reprezintă aspectul nediferenţiat şi unitar al substanţei universale[437], în timp ce Dionysos reprezintă

---

zeii tribului.

436 Nicolae Balotă a surprins cu multă fineţe dialectica psihologică a dionysismului şi a panismului la Blaga: "în această descătuşare a sufletului prin joc se strecoară avertismentul unui fior de moarte. Expansiunea înseamnă şi disoluţie. Cel care ceruse munţilor un trup pentru sufletul său, care ceruse pământului aripi pentru a juca în valuri de lumină, e cuprins în plină exuberanţă, de un sentiment de panică. Pan, marele Pan, zeu al naturii, apare în poezia lui Blaga muribund. Într-o natură bucurându-se de sărbătoarea primăverii, zeul ei orb şi bătrân agonizează. Moartea lui Pan, retragerea sa în somnul veşnic, în tăcere şi întuneric (temă poetică pe care o linie a poeţilor germani din sfera expresionismului şi din afara ei: Rilke, Stefan George, Richard Dehmel, Stefan Heym au folosit-o adeseori) reprezintă o stingere blândă a exaltării dionisiace, o trecere în «cealaltă stare» mai specific blagiană, aceea a existenţei larvare. Căci poetul e mult mai înclinat spre astenie, spre o stare de tânjire, decât spre excesele vitalităţii care sunt rare la el". *Op. cit.*, p. 308.

437 "În această ipoteză, trebuie să admitem că Apolo este un cuvînt compus dintr-un *A* privativ, ce exprimă o negaţie, şi din *poloi*, mai mulţi: Apolo ≠ nu mai mulţi". P. N. Rolle, *Recherches sur le culte de Bacchus, symbole de la force reproductive de la nature*, p. 65.

aspectul ei diferenţiat în indivizi, divizat în natură[438]. Pentru neopitagoreici, Apolo şi Dionysos sunt aşadar două feţe ale unui zeu unic, identificat drept Pan[439]. În Pan, ei vedeau adevăratul "protogonos", întâiul creat, din care ia naştere mai apoi întreg universul. Desigur, această teogonie alegorică este pur speculativă, ea nerespectând succesiunea reală a zeilor cosmocratori din religia greacă. Deşi Pan nu fusese decât o zeitate pelasgică locală, neopitagoreicii l-au ridicat la rangul de zeu suprem, citindu-i numele, în etimologie populară, ca însemnând Totul[440].

În cazul lui Blaga, asistăm la o anastomoză similară a lui Dionysos cu Apolo, ce sugerează o anumită evoluţie a psihologiei sale creatoare. Soarele nocturn, simbol al fondului inconştient, se contopeşte cu soarele diurn, simbol al gândirii raţionale, poetul exprimând, prin generarea figurii lui Pan din *Paşii profetului*, realizarea unei armonii interioare. Ne aflăm în vara lui 1919 şi Blaga trecuse, în ultimii doi ani, prin evenimente sociale şi personale ce i-au modificat dispoziţia şi configuraţia sufletească sub semnul căreia scrisese *Poemele luminii* şi *Pietre pentru templul meu*. În 1917, în urma răcelii cu care fusese întâmpinat de familia Brediceanu, precum şi din cauza vremurilor tulburi ale războiului, care făceau dificilă continuarea studiilor la Viena, Lucian Blaga se retrăsese în sine, refugiindu-se în locuri

---

438 Este din nou vizibilă răsturnarea de perspectivă asupra zeilor Apolo şi Dionysos produsă de Nietzsche. Dacă Friedrich Creuzer (*Dionysos*, 1809) şi P. N. Rolle (*Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, 1824), pe urmele misticii neopitagoreice, mai vedeau încă în zeul orgiastic principiul individuaţiei, Nietzsche îl defineşte pe Apolo ca pe un "principium individuationis", iar pe Dionysos ca pe "Unicul-originar". *Naşterea tragediei*, p. 184 sqq.

439 "După Macrobius, Pan era însoţit de doi sori, unul îl reprezenta pe Apolo, leul sau soarele divin, iar celălalt pe Bacchus, taurul sau soarele nocturn. Aceştia nu formau în realitate decât un singur zeu; din cauza aceasta ei împărţeau la Delfi acelaşi sanctuar. La început, Apolo şi Bacchus ţineau împreună locul Fiinţei generatoare care a dat naştere universului din noapte şi din haos. Mai apoi, Bacchus s-a opus fratelui său şi din cauza aceasta rolul său s-a modificat. După ce Orfeu a propovăduit că Noaptea a precedat Totul, este uşor de imaginat cum Bacchus, soarele nopţii, a ajuns să fie conceput ca origine a luminii. Astfel încât Bacchus a fost în cele din urmă identificat zeului generator ale cărui sărbători se ţineau în timpul nopţii, arătând felul în care ordinea iese din haos, la fel cum lumina iese din noapte. El l-a înlocuit astfel pe Pan în calitatea de Protogonos." Hugues d'Hancarville, *Recherches sur l'origine, l'esprit et les progrès des Arts de la Grèce*, Londres, 1785, vol. I, p. 267–334, citat de Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800–1855)*, Paris, Editions Klincksieck, 1971, p. 42–43.

440 "Secretul noii sale ascensiuni stătea într-o interpretare falsă a numelui său. Pentru greci, *pan* nu putea însemna altceva decât «Totul». Este uşor de înţeles cum spiritele erudite care se străduiau să găsească sensuri profunde în creaţiile naive ale mitologiei primitive au făcut din Pan zeul vieţii universale, universul însuşi sau

ascunse, la Sebeş sau la Purcăreţi, un "sat de munte, ciobănesc". În cercul securizant al claustrului, el experimentase puterea regeneratoare a introvertirii, curând transformată în inspiraţie entuziastă. Din acest impuls creator, modelat de poet pe un tipar dionysiac nietzschean, ţâşnesc *Poemele luminii*. În 1919, războiul luase sfârşit, Transilvania se unise cu România, legătura cu Cornelia fusese "oficializată", iar cele două volume publicate de poet avuseseră un bun ecou în rândul intelectualităţii bucureştene. Predispoziţia introvertită din 1917 face loc dorinţei de afirmare socială, în special în urma călătoriei lui Blaga la Bucureşti, unde Iorga, printre alţii, îi reactivează speranţa de a obţine o bursă şi a-şi continua studiile în străinătate, la Viena sau la Paris. Incandescenţa sufletească găseşte astfel calea de a ieşi din conturul interiorităţii şi de a se exprima în agora.

Dorinţa de afirmare intelectuală, de integrare în colectivitate, întăreşte principiul realităţii şi rolul eului lucid. Inspiraţia crepusculară, gesticulaţia frenetică desfăşurată într-un spaţiu scufundat tind acum să reverbereze în afară, să se arate în "lumina celorlalţi". Puterea de atracţie exercitată de eul nocturn scade, fiind concurată de promisiunile eului raţional-discursiv. Blaga este pe cale de a trăi o nouă răsturnare a centrului de greutate interior, printr-o ofensivă a raţiunii, aşa cum, în adolescenţă, luciditatea socratică a tatălui spulberase orizontul magic în care îl crescuse Ana Blaga. De astă dată, însă, intuiţia iraţională a magicului nu mai este complet refulată de către principiul raţional, cele două dispoziţii creatoare încercând să se acomodeze reciproc. Impulsurile obscure sunt păstrate ca sursă de inspiraţie, dar ele nu sunt lăsate libere, ci vor fi supuse acţiunii moderatoare a "demonului socratic", "geniu al restricţiunii morale"[441].

În termeni de poetică, Blaga parcurge distanţa de la creaţia "spontană", dionysiacă, la cea "conştientă", apolinică. "Frământarea interioară" prin care trece în această perioadă

marele Tot. Aceasta este semnificaţia pe care i-o atribuiau stoicii şi orficii." Paul Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, Troisième édition, Paris, Garnier-Frères, Libraires-Éditeurs, 1884, p. 490-491.

sfârşeşte printr-o transfigurare şi obiectivare a plăsmuirilor poetice. Eul ingenuu şi hipertrofiat al ritualului liric se resoarbe în faţa radiaţiei impersonale a raţiunii. Poetul începe să se ruşineze a scrie "posedat", dorind să-şi controleze estetic momentele de inspiraţie. "Autocritica simţitor înteţită tocmai în acele zile, îmi spunea că va trebui să mă despart chiar şi de poezia mea de până acum. Aspiram parcă la alte moduri, vag întrevăzute, ale expresiei, şi spre o adâncire a albiei poetice. Evitam prin urmare să dau glas stărilor nude, de care eram invadat şi pe care nu mă mai simţeam capabil să le ridic până la sublima lor lamură. În faţa freneziilor de-o clipă, gata să mă consume, sau a violentelor sfâşieri lăuntrice — lirismul direct putea să mă ducă la un exhibiţionism, ce mi-ar fi inspirat oroare a doua zi: Să evadez într-un gen mai obiectiv?". Cu intuiţia lui participativă, Emil Cioran i-a creionat lui Blaga un portret interior ce surprinde tocmai această "înseninare între lumini şi umbre" şi obiectivare a angoaselor prin "convertirea *muzicalului în plastic* sau, cu alte cuvinte, a infinitului în formă"[442].

Starea de echilibru între luciditate şi fondul inconştient ("seninătate în clarobscur" în formularea lui Cioran) atinsă de Blaga este temporară şi instabilă, ea se va desface în curând în două tendinţe creatoare paralele, cea filosofică şi cea poetică. Dar, pentru o clipă, în acest centru miraculos, tensiunile divergente se anulează reciproc, dând impresia de imobilitate. Vara lui 1919, petrecută la Sebeş, este un moment de răgaz înainte ca scriitorul să se angajeze în "marea trecere". Impulsul afirmării sociale este menţinut încă în latenţă de către atracţia contrară, exercitată de spaţiul matricial al satului, al mamei şi al copilăriei magice. Zeul Pan este simbolul prin care Blaga reprezintă acest punct de echilibru sufletesc. Poemele din *Paşii profetului* sunt scufundate în atmosfera inconfundabilă a stării panice, a sentimentului de

441 *Daimonion*, p. 289.
442 Emil Cioran, *Stilul interior al lui lui Lucian Blaga*, în *Revelaţiile durerii*, p. 132, 133.

plenitudine sufletească şi beatitudine ataraxică, trăite în decor estival[443].

În ciuda mutaţiei ireversibile produsă în dispoziţia sa creatoare, Blaga nu găseşte de la bun început un nou fundal poetic, altul decât cel din *Poemele luminii*, pe care să-şi proiecteze trăirile. De aceea, poeziile panice continuă să folosească figuraţia dionysiacă, încercând însă să o stilizeze, să o tempereze. Ritualul viticol se transformă dintr-o orgie nocturnă într-o procesiune anacreontică: "În viţe roşii strugurii par sânii goi / ai toamnei, care se dezbracă rând pe rând / de foi. / Smulge-i tu din trunchiul lor robust / şi stoarce-i, / stoarce-i bulgărilor de pământ / în gură" (*Anacreon*). Pentru a evita "stările nude", în toate aceste poezii miniaturale, caligrafiate, adevărate *Versuri scrise pe frunze uscate de vie*, poetul apelează la imagini neutre, obiectivate, ce sunt aproape nişte clişee culturale. Pe un fundal pastoral arcadian, Pan apare ca un zeu bătrân şi orb, stăpân al turmelor, ce îşi mângâie mieii, căutându-le "corniţele sub năstureii moi de lână". Daimon al peisajelor agreste şi al naturii sălbatice[444], el e cuprins de torpoarea verii şi trăieşte în peşteri care "cască somnoroase", bând "stropi calzi de rouă".

În mitologia clasică greacă, Pan este tutorele lui Dionysos şi face parte din cortegiul acestuia, alături de satiri şi nimfe, daimoni ai fertilităţii. Asemeni satirilor, Pan este asociat erosului, poetul proiectându-şi în el tentaţiile libidinale. Pan şi nimfa sunt actori simili-mitici

---

443 N. Tertulian intuieşte exact schimbarea de regim de la poezia dionysiacă la poezia panică: "Dar este limpede, în acest context, că oricâtă afinitate şi-ar fi descoperit Blaga în prima fază a scrisului său cu anumite motive ale operei nietzscheene (în primul rând cu elanul «dionisicului»), direcţia sensibilităţii şi spiritului său în momentul când compunea *Paşii profetului* şi *Zamolxe* nu era câtuşi de puţin cea a unui autentic nietzscheean. «Naturismul» din *Pan* sau *Zamolxe* poartă cu totul alt sigiliu decât cel al asprimii, cruzimii şi glacialităţii *barbarului* exaltat de Nietzsche. [...] Locul geometric al aspiraţiilor lui Blaga îl constituie de astă dată tentativa de a-şi asimila existenţa cu cea a unei naturi solare, extatice şi beatificante, de a-şi dizolva până la anulare fluxul mişcărilor vitale în învăluitoarea somnolenţă a ritmurilor ei." *Eseuri*, p. 171, 173.

444 La origini, Pan a fost o personificare a brizelor; ulterior, el a devenit zeul-păstor, numele său fiind asociat rădăcinii greceşti *paomai*, a paşte (lat. *pasco*). "Vântul purificator care alungă norii a fost iniţial asimilat unui păstor care îşi poartă turma. Influenţa fecundantă pe care vânturile şi în special zefirul o exercită, în superstiţiile greceşti, asupra animalelor, explică şi mai bine felul în care Pan a devenit un zeu al păstorilor. El a cucerit această trăsătură cu precădere la populaţiile Arcadiei, unde natura solului nu permitea alte îndeletniciri decât creşterea vitelor. [...] În Arcadia, Pan era egalul celor mai mari zei; un foc permanent ardea în principalul său sanctuar; i se atribuia puterea de a îndeplini dorinţele oamenilor sau de a-i pedepsi pe cei răi". Paul Decharme, *op. cit.*, p. 485-488.

care, într-un decor pastoral, pun în scenă spectacolul iubirii, la care participă întreaga natură: "Cu strai de broască-n păr răsai din papură, / o undă / vrea să te cuprindă şi nisipuri prind să fiarbă. / Ca dintr-o nevăzută amforă rotundă / îţi verşi mlădie trupul gol în iarbă. // Şi vâna de la tâmple îmi zvâcneşte / ca guşa unei leneşe şopârle / ce se prăjeşte-n soare, / mişcarea ta mi-adie murmur de izvoare. // Ca pânea caldă eu te-aş frânge, / mişcarea ta mi-azvârle clipe dulci în sânge. // Nisipuri prind să fiarbă. // Vară, / soare, iarbă!" (*Pan către nimfă*).

Ca într-un palimpsest, sub tuşele pastelului arcadian se străvede peisajul autohton ardelean. Sub stilizarea anacreontică poate fi recunoscută o experienţă biografică concretă, o percepţie vie, amintirea unei stări de torpoare şi abandon, trăită vara, în mijlocul lanurilor din preajma satului natal. În poezia *Vară*, învăluită într-o atmosferă panică, reapar vâlvele din copilărie, descărcări atmosferice specifice podişului transilvan: "La orizont – departe – fulgere fără de glas / zvâcnesc din când în când / ca nişte lungi picioare de păianjen – / smulse din trupul ce le purta. // Dogoare. // Pământu-ntreg e numai lan de grâu / şi cântec de lăcuste. // În soare spicele îşi ţin la sân grăunţele / ca nişte prunci ce sug".

Viţa de vie dionysiacă e înlocuită cu holdele de grâu. Aşa cum strugurii erau epifania vegetală a lui Bacchus, boabele de grâu sunt epifania lui Pan. Grâul este un receptacul care înmagazinează atât sevele telurice, cât şi energia solară. El este deci un simbol care reactualizează intuiţia magică a copilului Blaga, pentru care obiectele erau locuite de *mana*. Un alt receptacul al puterii sacre este floarea de mac, corelativ autohton al florii de lotus hinduse: "De prea mult aur crapă boabele de grâu. / Ici–colo roşii stropi de mac / şi-n lan / o fată / cu gene lungi ca spicele de orz / […] / Eu zac în umbra unor maci, / fără dorinţi, fără mustrări, fără căinţi / şi fără-ndemnuri, numai trup / şi numai lut" (*În lan*). Poeziile acestea sunt difuz impregnate de o senzualitatea bahică, filtrată însă într-un "gen mai obiectiv".

Blaga depune efortul evident de a menţine imaginile într-un registru "artistic", care să sublimeze "freneziile de-o clipă". Unei poezii precum *Vară nouă*, rămasă în paginile

Gândirii[445], i-a fost refuzată intrarea în volum tocmai datorită faptului că elementul biografic este prea direct, insuficient transfigurat: "Îngropat în spice un fecior din sat se-ntrece-n sănătate / Cu macii câmpului, / Cu paserile verii. / Îl văd din spate: / din tăria braţelor lui simt / că nu iubeşte femeile decât în lanuri coapte de grâu. / Umezi până-n brâu / se-ntorc pescarii de la Mureş / cu libelule prinse-n pălărie. / Globuri mari de păpădie / arată drumul vântului. / Eu macin între degete spic după spic, / şi-arunc seminţele-ntre brazde pentru căţelul pământului. / Eu macin între degete spic după spic, / şi-azvârl grăunţele în lume, fără rost, / în cinstea soarelui".

Comparând un asemenea poem realist-descriptiv cu poemele panice din aceeaşi perioadă, iese limpede în evidenţă rolul pe care îl joacă modelul cosmologic adoptiv (aici, *Weltanschauung*-ul panic) în transfigurarea datului biografic. Prin prelucrarea matricial-stilistică, impresiile brute capătă o semnificaţie generalizatoare, sunt integrate în marele tot al naturii. În termenii poeticii expresioniste asumate de Blaga, ceea ce lipseşte poemului *Vară nouă* este o "relaţiune cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul", adică acea "putere, tensiune interioară" care "transcendează lucrul"[446]. După cum se vede, criteriul stilistic este elaborat pe nucleul unei intuiţii genuine: poetul renunţă la acele versuri care nu cad peste percepţia infantilă a *puterii*.

Pan este simbolul cu valoare de *numinosum* prin care Blaga dă expresie, în această etapă de creaţie, complexului magic. Starea panică are o iradiere obsesională, o putere de fascinaţie cataleptică, deoarece pe ea se grefează apercepţia *forţei*. În *Poemele luminii*, magicul făcea irupţie sub chipul simbolic al lui Dionysos, ca frenezie orgiastică nocturnă şi catabasis spre

445 *Gândirea*, anul I, nr. 5, iulie 1921, p. 85, apud *Opere*, vol. 1, *Poezii antume*, p. 267.

446 *Probleme estetice*, p. 127. Criteriul "alegerii", scrie George Gană, este "relaţionarea (nu deliberată, desigur, ci datorată sensibilităţii poetului) vieţii sufleteşti cu cosmicul". "Peisajele lui Blaga sunt sumare, nu ne găsim în prezenţa unui poet descriptiv: peisajul îl mişcă întrucât «spune» ceva despre raportul nostru cu viaţa universală, nu întrucât are calităţi ce pot interesa o sensibilitate la plastic". În definitiv, conchide criticul, "criteriul «alegerii» poate fi numit de la început, căci derivă din ceea ce ni s-a dezvăluit izvorul prim al lirismului şi nucleul operei, din aspiraţia la existenţă a poetului: el vibrează la ceea ce este, la tot ce trezeşte şi întreţine sentimentul de a fi,

soarele negru. În *Paşii profetului*, divinitatea stă într-un mediu diurn şi estival. Pan este un Dionysos adus în lumina zilei, un Dionysos conjugat cu Apolo. Soarele care guvernează amiaza şi vara din poezia panică nu mai este un soare orb, frenetic, ci unul luminos, extatic. Fără să o anihileze, lumina lucidităţii paralizează radiaţia ce induce hieromania din *Poemele luminii*.

Pan este un zeu al torporii, al unui *otium* estival[447], dar şi al ataraxiei contemplative, ca modalitate de impersonalizare şi confundare cu sinele lumii. Viaţa simţurilor, percepţiile, reminiscenţele memoriei şi fulguraţiile afectelor, pulsiunile mentale se sting toate într-o stare de vid psihic extatic, "fără dorinţi, fără mustrări, fără căinţi / şi fără-ndemnuri, numai trup / şi numai lut". Imobil, concentrat în sine, sufletul se reifică, se substanţializează. Dacă ritualul orgiastic ducea la o contopire energetică a omului cu cosmosul, ritualul panic duce la o contopire materială. Dionysos era mai apropiat de ideea de *mana*, de *soma* vedică, înţelese ca energii pneumatice; Pan este o divinitate masificată, la îngemănarea trupescului cu sufletescul, a materiei cu spiritul. Zeul nu locuieşte în natură ca o *anima mundi*, ci se confundă cu substanţa materială a naturii. Pan, din poemul cu acelaşi nume, este acoperit de frunze veştede, stă topit în stâncă, "pleoapele-i sunt cremene", se "adapă" cu "stropi calzi de rouă", se molipseşte de "căscatul peşterilor". Imaginea prototipală pe care este construită viziunea lui Blaga este cea din imnul orfic *Către Pan*. În virtutea etimologiei populare atribuite numelui său, zeul-ţap figurează, în teogonia orfică, ca un Mare Antropomorf, al cărui trup constituie înseşi elementele naturii: "Îl chem pe Pan, străjer de turme, putere ce cuprinde lumea / şi bolta cerului, şi marea, şi-a tuturor crăiasă, glia / Şi focul veşnic – căci acestea sunt mădularele lui

anulând spaima de neant". *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 145, 174, respectiv 146.

447 Mitologia greacă cunoştea puterea ataraxică exercitată de amiază asupra lui Pan, zeul brizelor: "Ora amiezii, când briza adoarme, când natura întreagă se odihneşte, este cea a somnului lui Pan: somn pe care păstorii îl respectă şi pe care nu ar îndrăzni să-l tulbure". Paul Decharme, *op. cit.*, p. 487.

Pan”[448].

În starea dionysiacă, pentru a se descătuşa şi a ieşi din sine, eul avea nevoie de o infuzie de energie divină, obţinută prin transă orgiastică. Expansiunea dionysiacă a sufletului îl făcea pe poet să simtă nevoia de a-şi găsi un corp pe măsură: *Daţi-mi un trup voi munţilor!* În starea panică, el permanentizează condiţia ec-statică, fiind asimilat trupului Marelui Antropomorf. Limitele propriei persoane dispar, poetul topindu-se în marele circuit al materiei. Sufletul panic nu este legat de un corp, el putând migra în fiinţe diferite, cum este iubita, nimfa: “Eu zac în umbra unor maci, / fără dorinţi, fără mustrări, fără căinţi / şi fără-ndemnuri, numai trup / şi numai lut. / Ea cântă / şi eu ascult / Pe buzele ei calde mi se naşte sufletul” (*În lan*). Impulsurile sufleteşti nu mai animă trupul de carne al poetului, ci elementele naturii, ca şi cum circuitele nervoase ale minţii omului s-ar prelungi în stihii. Estomparea graniţelor fiinţei individuale trădează faptul că Dionysos este tot mai puternic contrabalansat de către Apolo, în ipoteza neopitagoreică conform căreia Dionysos este un principiu al individuaţiei, iar Apolo, un principiu al unicului nediferenţiat. În termeni de psihologie a creaţiei, panismul lui Blaga este o stare mai nucleară decât dionysismul. Dacă frenezia dionysiacă iradia din polul mental al inconştientului, extazul panic emană din centrul situat la intersecţia dintre conştiinţă şi inconştient, din ceea ce Jung numeşte sinele.

Pan este un zeu dual nu numai la nivel spiritual (Dionysos–Apolo), ci şi fizic (jumătate om–jumătate ţap). Pavel Bellu subliniază faptul că Pan “reprezenta omul care iese din pielea animalului cu ajutorul naiului. Instinctele lui biologice şi excesul de vitalitate îl ţineau încă încleştat de copită – dar cântecul i-aducea aminte de zei”[449]. Traducând acest simbol în termenii inspiraţiei creatoare, se poate spune că poezia panică a lui Blaga se află în punctul unde are loc transmutaţia creaţiei ingenue în creaţie conştientă, a freneziei telestice în cântec

[448] *Către Pan*, în Orfeu, *Imnuri*, În româneşte de Ion Acsan, Bucureşti, Editura Univers, 1972, p. 33.
[449] Pavel Bellu, *Blaga – în marea trecere*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, p. 254.

orfic. Într-o perspectivă comparatistă asupra sud-estului european, Mircea Muthu repartizează imaginea lui Pan unei viziuni semiantropomorfe, ce marchează trecerea de la natură la cultură: "semiantropomorfismul pledează pentru organicitatea cosmosului. Jumătate om, jumătate piatră (Eminescu, Sadoveanu), animal (Voiculescu) sau ficţiune (Cantemir, Blaga), preotul sau Pan sunt departe de a exprima inconştienţa naturii. Ipostazele concretizează mai curând o tensiune interioară, aceea dintre *natură* şi *cultură*, amplificată prin cooptarea, la Lucian Blaga, de pildă, a motivului biblic al lui Christ"[450]. Simbol al unei faze de echilibru între două cicluri de civilizaţie, cea pastorală şi cea agricolă, dar şi între două religii, cea şamanică şi cea mitologică, zeul Pan este preluat de Blaga din imaginarul colectiv pentru a da expresie senzaţiei de tranziţie interioară. Om-ţap, Pan se află între condiţia de totem şi cea de zeu, între gândirea "mitică" şi gândirea "mitologică", între intuiţia magică şi reprezentarea religioasă. Suprapunând pe Dionysos lui Apolo, figura lui Pan este o sinteză puternică, dar provizorie, un punct de recapitulare al perioadei de formaţie a lui Blaga şi de început al marii creaţii.

Elogiul tracilor

"Schimbarea de zodie" sfârşeşte prin a provoca şi modificarea decorului imaginar. Poetul renunţă treptat la figuraţia mitologică elină, urmărind să se apropie de propriile rădăcini culturale. El procedează la o autohtonizare a motivelor, la o transpunere a personajelor

450 Mircea Muthu, *Permanenţe literare româneşti din perspectivă comparată*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. 20. La un nivel mai general, însăşi "apariţia mitului semiantropomorf este decisă […] de ruperea echilibrului dintre vârsta pastorală şi cea agrară. Credem că omul-animal apare după pierderea funcţiei totemice (nu şi a amintirii sale!), mai exact, în momentul de înflorire a civilizaţiei agricole, când omul începuse să nu mai simtă legătura organică cu animalul. El e prin urmare produsul unei epoci relativ târzii, reprezentând probabil una dintre fazele de echilibru tragic de la finele unui ciclu de civilizaţie şi începutul altuia. Diferitele sale chipuri ne lasă sentimentul neliniştit al «trecerii» oprite dinspre natură către om sau invers. Dar balanţa se va înclina încet-încet în favoarea antropomorfizării: locul totemului va fi ocupat de *strămoşul* legendar, investit cu atribute divine" (p. 15).

greceşti în spaţiul etnic românesc[451]. Procesul va fi de lungă durată şi va parcurge mai multe etape: tracismul, ortodoxismul gândirist, bogomilismul, mioritismul. Prima dintre aceste mutaţii este de natură spaţială: rămânând în acelaşi orizont temporal (antichitatea), Blaga urcă din Elada în Tracia. Figura lui Pan serveşte în această deplasare geografică drept pivot imaginar între mitologia greacă şi cea tracă.

Scriitorul român nu este de altfel primul care practică o asemenea asociere. Hugues d'Hancarville, erudit din veacul al XVIII-lea, considera că Tho, Theo, zeul suprem al sciţilor, reprezentând focul primitiv, este acelaşi cu Pan protogonos, principiul ignic din care îşi trag substanţa atât Dionysos – soarele nocturn, cât şi Apolo – soarele diurn[452]. În anumite aspecte ale lor, ambele divinităţi greceşti erau de altfel considerate a fi de origine nordică: Dionysos Sabazios era un zeu trac, demonstraţie dezvoltată de Erwin Rohde[453], iar Apolo – un zeu hyperborean, ai cărui profeţi, Abaris sau Orfeu, coborau din nord. Un alt erudit, contemporan cu Nietzsche, Jules Girard, susţinea că legătura dintre Dionysos şi Apolo fusese stabilită pe filieră tracă, în cadrul religiei lui Orfeu[454]. Chiar dacă Tracia mitică la care fac referire miturile greceşti reprezintă nordul Greciei şi nu Tracia mare la care se gândeşte Blaga, este dovedit faptul că ramurile geto-dace ale tracilor cunoşteau atât cultul orgiastic de tip dionysiac, cât şi misterele de tip orfic[455].

"Tracomania", cum o numeşte Şerban Cioculescu, se născuse în secolul al

---

451 "*Zamolxe*, scrie George Călinescu, e un «mister păgân» şi înfăţişează un prim pas de a încadra dionysiacul nietzschean în tradiţia românească, pe calea mitului. Apare în poezie autohtonismul traco-getic cu care mulţi vor să înlocuiască acum convenţia latinităţii." *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 877. De o "etnicizare" a viziunii în *Paşii profetului* vorbeşte şi Marin Mincu, în *Critice II*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971, p. 19.

452 Apud Brian Juden, *op. cit.*, p. 100-101.

453 Erwin Rohde, *Psyché*, Cap. "Originile credinţei în nemurire. Cultul trac al lui Dionysos".

454 Jules Girard, *Le sentiment religieux en Grèce d'Homère à Eschyle, étudié dans son dévelopement moral et dans son caractère dramatique*, Paris, Librairie Hachette, 1879, p. 195 sqq.

455 Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, Traducere de Cezar Baltag, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986, vol. II, Cap. "Zalmoxis şi «imortalizarea».

nouăsprezecelea, ca o reacţie romantică la exagerările şcolii latiniste[456], iar cercetările istorice propriu-zise debutaseră prin fulminantul articol al lui Hasdeu *Perit-au dacii?* Prin căutarea rădăcinilor dace, romanticii, Eminescu în primul rând, dăduseră o profunzime sporită ideii de specific naţional, de matrice stilistică a neamului, cum avea să o numească Blaga. După primul război mondial, tracomania a fost preluată în marea mişcare ideologică de recuperare a fondului "arian", pur, vital, nepervertit, ce a marcat perioada interbelică, din Europa centrală până în Balcani.

Aceste mituri ale începuturilor, ce aveau să fie confiscate de către ideologia fascistă, urmăreau afirmarea naţională, prin purificarea "conştiinţei naţiunii", prin selecţia factorului etnic originar, prin programul de protecţie a realizărilor anterioare de influenţele externe. În timp ce grecii îşi afirmau continuitatea genetică cu Elada antică, Balcanii erau obsedaţi de fantomatica moştenire lăsată de substratul traco-slavo-bulgar. În cultura albaneză apărea mitul Ţării promise, sârbii şi croaţii îşi căutau originile illirice, maghiarii îşi proclamau ascendenţa în huni, slovacii invocau un Mare Imperiu al Moraviei, polonezii se regăseau în triburile sarmatice, iar românii dezvoltau mitologia traco-dacică. Tendinţa de a valorifica substratul a fost transportată şi în cercetări ce vizau alte spaţii, cum se întâmplă în *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*, a lui Mircea Eliade, din 1936. În prefaţa unui studiu ulterior, *Cosmologie şi alchimie babiloniană*, Eliade se va plânge de faptul că nimeni "n-a remarcat actualitatea cărţii noastre *Yoga*, integrarea ei în momentul spiritual românesc de astăzi". Într-adevăr, ceea ce urmărise istoricul religiilor în cultura hindusă era "rezistenţa fondului autohton, pre-arian, şi surparea lentă a formelor spirituale impuse de către năvălitorii indo-

456 "În timp ce ideea latinităţii a funcţionat ca o idee *integratoare* (de încorporare în familia marilor puteri) în condiţii de inferioritate politică ce reclamau ajutorul acestora, dacismul, indicând o epocă de maturizare, de confruntare cu adevărul, de emancipare de sub tutela romanităţii exclusive şi de constituire progresivă a conceptului de «specific naţional», acţionează ca o idee *delimitatoare*, de marcare a originalităţii, de precizare a personalităţii unice prin cunoaşterea datelor de «substrat» – ceea ce marchează *funcţia general culturală – am putea-o numi «gnoseologică» a dacismului*." Vezi Ovidia Babu-Buznea, *Dacii în conştiinţa romanticilor noştri. Schiţă la o istorie a dacismului*, Bucureşti, Editura Minerva, 1979, p. 38-39.

europeni. Cu alte cuvinte, verificam în cultura indiană ceea ce Hasdeu a încercat să demonstreze, cu privire la istoria şi cultura românească, în studiul său *Perit-au dacii?*"[457]

Acesta este contextul cultural în care Blaga descoperă mitologia tracă. Aşa cum, în aceeaşi perioadă, într-un articol celebru, C. Meuli cerceta moştenirea scitică din estul european, scriitorul român elogiază *Revolta fondului nostru nelatin*, observând ulterior că "în genere istoricii, fie români fie străini, înclină tot mai mult să privească pe români ca un popor dominant tracic"[458]. Mitul unui Pan scitic, ca şi mitul unui Pan pelasgic al lui Ludwig Klages, era menit să exalte puterile substratului originar, în contrast cu valorile civilizaţiei iudeo-creştine. Asemeni lui Nietzsche care profetiza "trezirea treptată a spiritului dionysiac în lumea actuală"[459], văzând în muzica lui Wagner o resurecţie a vitalităţii germanice sugrumată secole de-a rândul de raţionalismul mediteranean, Blaga concepe şi el "fondul nelatin" ca un generator de energii creatoare în substanţa noastră etnică latină.

Împrumutând categoriile lui Nietzsche, autorul lui *Zamolxe* asimilează stratul latin unui principiu apolinic, iar substratul trac şi cel slav unui principiu dionysiac: "se poate spune că, în spiritul românesc e dominantă latinitatea, liniştită şi prin excelenţă culturală. Avem însă şi un bogat fond slavo-trac, exuberant şi vital, care oricât ne-am împotrivi, se desprinde uneori din corola necunoscutului răsărind puternic în conştiinţe. Simetria şi armonia latină ne e adeseori sfârtecată de furtuna care fulgeră molcom în adâncurile oarecum metafizice ale sufletului românesc. E revolta fondului nostru nelatin"[460].

Imaginea adâncurilor marine, ca metaforă a psihologiei colective, dezvăluie cu precizie

---

457 Mircea Eliade, *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, & Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă "Regele Carol II", 1936; şi Idem, *Cosmologie şi alchimie babiloniană*, în *Drumul spre centru*, Antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu şi Andrei Pleşu, Bucureşti, Editura Univers, 1991, p. 487.

458 *Getica*, în *Izvoade*, Eseuri, conferinţe, articole, Ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi Petre Nicolau, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 76.

459 Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei*, p. 271.

460 *Revolta fondului nostru nelatin*, în *Ceasornicul de nisip*, Ediţie îngrijită, prefaţă şi bibliografie de Mircea

ascendenţele gândirii lui Blaga. După cum s-a văzut, originea metaforei se află la Winckelmann, care imaginase spiritualitatea greacă în termenii unui calm apolinic pe care nu-l pot spulbera furtunile de moment. De aici, ea fusese preluată, polemic, de Lessing, în *Laocoon*, studiu pe care Blaga însuşi l-a tradus în română: "După cum marea rămâne pururi calmă în adâncu-i, oricât de zbuciumată i-ar fi suprafaţa, tot astfel expresia figurilor eline, de orice pasiuni ar fi stăpânite, arată un suflet tare şi netulburat"[461]. Răsturnând perspectiva umanistă asupra Greciei, J. Burckhardt şi Nietzsche aveau să inverseze şi termenii metaforei, atribuind liniştea – suprafeţei, iar zbuciumul – abisurilor: "Din străfundul dionysiac al spiritului german s-a înălţat o putere care nu are nimic comun cu principiile primordiale ale culturii socratice, şi pe care acestea nu o pot nici explica, nici justifica; dimpotrivă, această cultură vede în ea ceva totodată înfricoşător şi nelămurit, un duşman puternic; este muzica germană, aşa cum ne apare ea în avântul ei puternic şi radios, de la Bach la Beethoven, de la Beethoven la Wagner. Ce ar putea să facă, în împrejurările cele mai favorabile, spiritul socratic şi dornic de cunoaştere al zilelor noastre cu acest demon ce se ridică din abisuri fără fund?"[462]

Blaga preia deci metafora izvorului din adânc în anamorfoza ei nietzscheană şi o aplică spiritualităţii româneşti. Faţă de aforismele din *Pietre pentru templul meu*, de astă dată ea nu mai vizează atât psihologia individuală, cât pe cea colectivă, generalizare care concordă cu dorinţa poetului de a-şi obiectiva trăirile prea subiective. Corespondenţa dintre biografia interioară a lui Blaga şi cea a culturii române ante- şi interbelice a fost surprinsă de Emil Cioran, care observă că "acel care a vorbit de revolta fondului nostru nelatin a precizat premisele unei autobiografii. Dacă în Eminescu a izbucnit elementul slav din sufletul moldovenesc, în Lucian Blaga a izbucnit nu mai puţin ceea ce e germanic în psihologia

---

Popa, Cluj, Editura Dacia, 1973, p. 48.

461 G. E. Lessing, *Laocoon* (fragmente), Traducere de Lucian Blaga, în vol. *De la Apollo la Faust*, p. 88.

Ardealului”[463]. În spiritul aceluiaşi *Zeitgeist* obsedat de vitalismul etnic, Vasile Băncilă va vedea şi el în autorul *Revoltei fondului nostru nelatin* o “energie românească”[464].

Mecanismele refulării şi ale decompensării, experimentate în cadrul propriei evoluţii spirituale, sunt proiectate de Blaga asupra inconştientului etnic al românilor: “cu cât îi ţinem mai mult în frâul întunericului, cu atât răscoala lor va fi mai aspră, mai tumultoasă – putând să devină fatală «privilegiaţilor» de astăzi. Istoria noastră se proiectează mai mult în viitor decât în trecut. E bine să ne dăm seama de puterile potenţiale care ne zac în suflete – vulcani în fundul mărilor”[465]. N. Tertulian a subliniat simetria dintre atitudinea lui Nietzsche şi cea a lui Blaga. Atacurilor primului la adresa civilizaţiilor latine, acuzate de debilizarea voinţei şi a instinctului vital, le corespunde reproşul lui Blaga la adresa latinităţii “liniştite şi prin excelenţă culturale”. Nietzsche urmărea “exaltarea firilor barbare şi a vechilor vikingi”, “conservarea vitalităţii şi a vigoarei instinctelor la popoarele nordice, mai apropiate de «barbarie»“; la Blaga, “dacii din Zamolxe apar ca personificări ale naturii, cu o existenţă în afara noţiunilor morale şi a imperativelor sociale, asemenea Titanilor din acea lumea extra-apolinică evocată de Nietzsche”[466].

Barbarul dac este opus romanului purtător de civilizaţie, aşa cum bacchantul era opus grecului clasic. Blaga păstra o primă imagine a lumii romane din aceeaşi “călătorie de instruire” din timpul liceului, care îl purtase şi prin Grecia. Combinate cu o educaţie în spiritul Şcolii ardelene, aceste amintiri au sedimentat în conceptul unei latinităţi apolinice. În amplul

---

462 Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei*, p. 276.

463 Întrebându-se dacă “în el anarhia din straturile adânci de existenţă şi-a găsit o expresie corespunzătoare sau [...] această tulburare a reuşit să se limpezească”, Emil Cioran continuă: “Blaga nu este propriu-zis tradiţionalist, fiindcă nu are sentimentul istoric al devenirii unui neam, ci mai repede viziunea lui telurică, adică a datelor şi componentelor originare, a surselor iniţiale ale unui neam. Şi precum filosofia vieţii pleacă dintr-o mistică a surselor vitale, tot astfel anti-istorismul lui Blaga derivă dintr-o mistică a elementelor telurice şi sub-istorice.”. *Stilul interior al lui Lucian Blaga*, în *Revelaţiile durerii*, p. 132, 135.

464 Vasile Băncilă, *Lucian Blaga, energie românească*, Cluj, Tipografia “Cartea Românească”, 1938.

465 *Revolta fondului nostru nelatin*, p. 48-49.

466 Nicolae Tertulian, *Eseuri*, p. 181-182.

poem *Cimitirul roman*, poetul invocă ideea (prejudecata?) că romanii au fost un popor dominat de pragmatism, fără sensibilitate metafizică. De sub crusta acestei mentalităţi raţionaliste, moştenite de români, izbucnesc furtunile iraţionale ale fondului nostru nelatin. Stratul roman suprapus substratului dac este o imagine prin care Blaga îşi regăseşte propria configuraţie psihică, latinitatea trimiţând la spiritul socratic patern, iar tracismul la fondul magic matern. Opoziţiile sat / oraş, dionysiac / apolinic şi dac / roman sunt avataruri ale acestei structuri de bază. Mircea Vaida a remarcat că tracii sunt aşezaţi de Blaga sub semnul vetrei, corespunzând copilăriei scriitorului în satul natal, în timp ce romanii au drept emblemă drumul, Via Appia, corespunzând destinului citadin al scriitorului, intrat în marea călătorie a vieţii[467].

Implicarea fantasmatică a lui Blaga în mitologia dionysiacă şi în cea tracă este evidentă. Atât cultul dionysiac, cât şi resurecţia tracismului corespund regăsirii fondului magic infantil reprimat de către o luciditate clasică, morfologul făcând, prin elogiul revoltei fondului trac, o apologie *pro causa sui*. Discursul său etnic este un corelativ teoretic al bucuriei de a fi redescoperit modul de racordare la intuiţiile miraculoase şi vitale ale copilăriei. Că avem de-a face cu o deplasare (în sensul freudian) a unei intuiţii într-o teorie ne-o dovedeşte un act ratat din demonstraţia eseistului. Vorbind despre exploziile de barbarie ale substratului trac, Blaga îl aduce în discuţie pe Hasdeu, părintele cercetărilor tracologice[468]. Atât numai că enciclopedistul nu este citat cu studiile sale istorice, ci ca mistic şi pasionat al fenomenelor paranormale (din *Sic cogito!*). Conexiunea dintre tracomanie şi istoricul Hasdeu este prin urmare o faţadă pentru adevărata conexiune, intenţionată inconştient de Blaga, dintre tracomanie şi fascinaţia experienţelor magico-mistice, care însă nu poate fi mărturisită ca atare

467 Mircea Vaida, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, p. 109-115.

468 "Din partea noastră, ne bucură când auzim câte un chiot ridicat din acel subconştient barbar, care nu place deloc unora. Aşa cum o înţelegem noi – într-adevăr nu ne-ar strica puţină barbarie. Dacă privim în jur sau în trecut, întâlnim o apariţie simbolică: Hasdeu – misticul: un mare îndemn pentru viitor". *Revolta fondului nostru*

de către un cercetător ce se vrea condus de "spiritul rigoarei".

Pe calea regăsirii rădăcinilor personale şi naţionale, o etapă superioară de acomodare a intuiţiilor magice la cadrul teoretic oferit de mitologia tracilor este reprezentată de discuţia purtată de Blaga, douăzeci de ani mai târziu, în jurul lucrării lui Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*. Între timp, Lucian Blaga renunţase la terminologia nietzscheană, elaborând instrumente personale. Este adevărat, nici acum el nu asumă demersul unui folclorist, etnolog sau istoric al religiilor, ci rămâne un morfolog al culturilor. Abordând mitologia tracilor, el nu practică inducţia pornind de la date arheologice, documentare sau filologice, ci manipulează deductiv concepte provenind de la alte mitologii indoeuropene. Operând cu un sistem de categorii stilistice de factură spengleriană, ordonate însă în propriul sistem matricial, el schiţează portretele robot ale religiilor ariene înconjurătoare, apoi, prin analogie sau contrast, transportă aceste categorii asupra religiei geto-dacilor. Metoda aceasta transductivă, denumită *topografie stilistică*, presupune, în practică, ridicarea hărţilor morfologice ale religiilor hindusă, greacă, germană, iraniană, slavă şi celtică, şi reasamblarea, din elementele comune, a religiei trace. Portretul final al spiritualităţii trace este redus la următoarele categorii: orizontul dezmărginit, afirmarea defensivă, geometrismul şi stilizarea abstractă, participarea magic-activă la existenţă, antropomorfismul, împlinirea în post-existenţă.

Oricât ar fi de sumară, metoda topografiei stilistice are rezultate incontestabile, Blaga reuşind să infirme câteva din ipotezele lui Pârvan. Acesta susţinea că religia tracă se caracterizează prin monoteism, zoomorfism şi uranism. Blaga, în schimb, făcând o comparaţie stilistică cu celelalte religii indoeuropene, ajunge la concluzia că religia tracă nu putea fi decât politeistă şi antropomorfă, afirmaţie ce a fost confirmată de cercetările ulterioare[469]. În ceea

nelatin, p. 49.

[469] Vezi, spre exempu, Hadrian Daicoviciu, *Dacii*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1965, p. 168 sqq., care infirmă

ce priveşte cea de-a treia trăsătură, în locul "uranismului" Blaga propune un "mediatism" cosmic (căruia îi va corespunde "sofianicul" creştin, sau ceea ce Eliade va denumi "creştinism cosmic").

În cazul acestei din urmă trăsături devine evident faptul că jocul blagian cu căsuţe mendeleeviene ce trebuie completate ascultă, dincolo de legile asociaţionismului topologic, de o busolă ascunsă, pe care Blaga nu o mărturiseşte întotdeauna. Soluţia avansată de el nu are la bază argumente solide de topografie stilistică, ci este mai degrabă manipulată de intuiţia intimă a autorului asupra puterii magice, impusă fraudulos mitologiei trace. La data când Blaga scria articolul *Getica*, în tracologie se confruntau două curente de idei cu privire la profilul chtonian sau uranian al religiei lui Zamolxe. Unul, reprezentat de Gr. Tocilescu, Erwin Rohde, A. D. Xenopol, vedea în Zamolxe un zeu al morţilor, de tipul lui Dionysos mistic[470]; celălalt, reprezentat de V. Pârvan şi discipolii săi, îl considera un zeu uranian, de tipul lui Zeus; exista şi un al treilea curent de opinie, care nu se pronunţa în această chestiune, accentuând aspectul de profet zeificat al lui Zamolxe[471].

În intervenţia sa, Blaga amendează ambele concepţii: "Pârvan e în notă justă când combate părerea lui Erwin Rohde că Zamolxe ar fi fost un zeu al infernului şi al morţilor. De aici nu urmează însă că Zamolxe ar fi fost o divinitate exclusiv luminoasă şi cerească"[472]. În locul acestora, Blaga propune imaginea unei divinităţi intermediare între cer şi pământ, în

---

teoria monoteistă a lui Pârvan şi o confirmă pe cea politeistă.

470 Numele Zamolxe ar deriva dintr-o rădăcină indoeuropeană *zemelo*, *g'hem.ol* "pământ" cf. zend. *zem*, skr. *gam*, gr. *ge*, dar şi *chton*, lat. *humus*, sl. *zemlia*, ceea ce îl apropie de Semele, zeiţă traco-elenă a pământului, şi de Zemeluks, zeu chtonian lituanian. Vezi Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, p. 683-684; I. I. Russu, *Religia geto-dacilor. Zei, credinţe, practici religioase*, Cluj, Tipografia "Cartea Românească", 1947, p. 35; H. Daicoviciu, *op. cit.*, p 171; precum şi îndoielile exprimate de Mihai Nasta, "Les rites d'immortalité dans la religion de Zalmoxis", în *Actes du IIe Congrès International de Thracologie*, vol. III, Édités par les soins de Radu Vulpe, Gheorghe Mihăilă, Romulus Vulcănescu et Dan Sluşanski, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980, p. 338.

471 Pentru istoricul temei până la data la care Blaga scrie articolul *Getica*, vezi I. I. Russu, *op. cit.*, p. 65-74.

472 *Getica*, p. 80. Alexandru Paleologu observă la Blaga, în comparaţie cu Pârvan, o preferinţă "pentru teluric şi demonic. Tendinţa lui constantă e de a trage cât se poate mai mult ce e cultual către păgânesc şi orgiastic şi ce e zeitate către «htonic». *Spiritul şi litera. Încercări de pseudocritică*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, p. 86.

genul lui Pan Protogonos, zeu bicefal în care conviețuiesc Dionysos şi Apolo[473]. Combătându-i la nivelul argumentaţiei ştiinţifice atât pe Rohde cât şi pe Pârvan, Blaga priveşte de fapt în *arrière plan* spre simbolul divin pe care cristalizase propria sa viziune tracizantă – Pan. Imaginea lui Pan îi interzice să accepte atât ideea unui Zamolxe – stăpân peste morţii din Hades, cât şi a unui Zamolxe – zeu olimpian. Divinitatea panică se află la egală distanţă de cei doi, în zona mediană, terestră, la convergenţa infernalului cu celestul, a inconştientului dionysiac cu conştiinţa apolinică. Reprezentarea blagiană respectă principiul de bază al gândirii magice, acela al corespondenţei contrariilor, al medierii între sus şi jos.

Aceasta nu este singura "infracţiune" de dirijare a unor conţinuturi intuitive subliminare într-un concept teoretic. Reconstruind pe cont propriu mitologia tracă, Blaga transportă masiv în aceasta substanţa intuiţiilor sale magice infantile. O asemenea deghizare va permite viziunilor din copilărie să se desfăşoare neîngrădite în discursul ştiinţific al morfologului. Nu este vorba de o deplasare în sens psihanalitic, care ar scăpa celui ce o practică, ci de o căutare deliberată a unui cadru mitologic care să redea cât mai corect temele magice prin care Blaga îşi defineşte propriile rădăcini, personale şi etnice. Mitologia tracă este, şi ea, o modalitate de aproximare a matricei stilistice a creatorului însuşi, dar este atribuită românităţii în general. În felul acesta, în virtutea unui presupus anistorism al satului, mediul şi modul curent de viaţă al geto-dacilor va fi calchiat după viaţa rurală din Lancrămul natal.

Prima dintre temele "manipulate" este cea a "celuilalt tărâm". Prin analogie cu un model neopitagoreic, Pârvan susţinea că infernul tracic ar fi fost situat în cer, în zona sublunară. Or, studiile mai noi au pus în vedere că o asemenea escatologie a survenit târziu în istoria religiei greceşti, în urma raţionalizării astrologiei şi a trecerii de la o cosmologie mitică la una geometrică. În concepţia arhaică, pământul avea forma unui disc înconjurat de Okeanos,

[473] Blaga nu este original în această privinţă, el nu face decât să reia teza lui Tocilescu, care, analizând comentariile pe marginea celebrului text în care Herodot arată că unii geţi cred că Zamolxe este acelaşi cu

deasupra căruia se bolteşte cerul, având în vârf Olimpul, iar dedesubtul căruia, simetric, se întinde Hadesul, având la bază Tartarul. Mai târziu, în epoca clasică, observaţiile astronomice şi impunerea unui criteriu geometric în gândirea cosmologică au condus la concluzia că pământul este un cilindru sau o sferă suspendată în eter. Aceste noi modele cosmologice, introduse de filosofi precum Anaximandru, Pitagora sau Philolaus[474], au ruinat geografia mitică etajată, astfel încât Hadesul nu mai putea fi plasat sub pământ. Încă şi mai târziu, în preajma erei creştine, neopitagoericii şi neoplatonicienii au elaborat o nouă escatologie, în care Hadesul era plasat în spaţiul astral, de obicei în sfera lunii[475]. Dar revoluţia aceasta nu a avut audienţă decât în mediile culte, viziunea populară curentă rămânând legată de ideea unui infern subteran. Or, observă pe bună dreptate Lucian Blaga în *Getica*, "Pârvan s-a încumetat să atribuie unui popor arian ca geţii, în faza mitologică, concepţii care implică oricum o seamă de etape de gândire filosofică foarte susţinută".

Simptomatic însă pentru demersul lui Blaga este faptul că greutatea argumentaţiei nu cade totuşi pe paralelismul topografic cu celelalte popoare indoeuropene. Autorul *Revoltei fondului nostru nelatin* pleacă de la o altă axiomă, şi anume aceea că mitologia tracilor este continuată în mod direct de viziunea folclorică românească. Cum în escatologia noastră populară "celălalt tărâm" este situat într-adevăr sub pământ, Blaga induce acelaşi lucru şi pentru escatologia tracă. "Din parte-ne locul unde se duc morţii după credinţele strămoşilor geţi ni-l închipuim mai curând ca un «celălalt tărâm», aşa cum acest motiv înfloreşte în unele basme ale noastre. Încă o dată: «celălalt tărâm» este atestat la celţi ca o altă regiune pe pământ (*Orbis alius*). La geţi intrarea în «celălalt tărâm» va fi fost imaginată ca o intrare «în munte»,

Gebeleizis, considera că Zamolxe şi Gebeleizis sunt două feţe ale aceluiaşi zeu, una nocturnă şi cealaltă solară. Vezi *Dacia înainte de romani*, p. 683-684.

474 Vezi Abel Rey, *La science dans l'antiquité*, vol. II, *La jeunesse de la science grecque*, Paris, 1933, p. 188 sqq.; Charles Mugler, *Deux thèmes de la cosmologie grecque: Devenir cyclique et pluralité des mondes*, Paris, 1933, p. 20 sqq.

475 Vezi Felix Buffière, *Miturile lui Homer şi gândirea greacă*, Traducere şi prefaţă de Gh. Ceauşescu, Bucureşti, Editura Univers, 1987, p. 394-397.

prin peşteri sau prin guri de plaiuri". În stadiul actual al cercetărilor, ipoteza că infernul trac era situat sub pământ este cea mai plauzibilă. Argumentul adus de Blaga, cel al continuităţii traco-române, nu este însă infailibil, escatologia românească putând fi, ipotetic, derivată şi din alte viziuni, cum sunt cea neolitică, celtică, romană, sau creştină. Dar Blaga uită aceste alte posibile origini ale lui *alius orbi*, fiind obligat de fondul inconştient să folosească mitologia tracă drept ecran pentru viziunea folclorică românească.

Refăcând escatologia geto-dacilor, el recuperează, cu o savoare necamuflată, mitologia copilăriei sale, obsedată de basme precum *Tinereţe fără bătrâneţe*, ce sugerau regresia la starea de increat. "Celălalt tărâm", scrie Blaga într-un registru intens participativ, "este ţara fericirii, patria unei vieţi potenţate, trăită în veşnică tinereţe. Acolo timpul are alt ritm, mult mai încet. O clipă din celălalt tărâm poate să însemne un veac pe pământul nostru". După cum se vede, discursul din *Getica* poate fi la fel de bine pus în gura micului Lucian care, la moartea prietenului înecat în bulboana morii, avea, în stare de transă, revelaţia lumii de apoi. Vibraţia afectivă a unor asemenea descrieri, ce emerg în mijlocul unui studiu riguros ştiinţific, sugerează condiţia lor de supravieţuiri inconştiente. Ele sunt nişte mărturii indirecte asupra unor experienţe intime, de catabasis la condiţia surorii moarte.

În acelaşi sens poate fi deconstruită argumentaţia lui Blaga referitoare la credinţa tracilor în nemurire. Pârvan susţinea că, după religia geto-dacilor, "sufletul e nemuritor. Trupul e o împiedicare pentru suflet de a se bucura de nemurire: de aceea el nu are nici un preţ, poftele lui nu trebuie ascultate; la război el trebuie jertfit fără părere de rău. Omul nu poate ajunge la nemurire decât curăţindu-se de orice fel de patimă; carnea, vinul, femeile, sunt o murdărie a sufletului"[476]. În 1921, în *Zamolxe*, Blaga subscrie parţial la această viziune platonizantă, dar, treizeci de ani mai târziu, în *Getica*, de pe poziţii teoretice superioare, el procedează la o psihanaliză a interpretării lui Pârvan, considerând-o tributară temperamentului şi viziunii

personale a istoricului: "În aceste caracterizări răbufneşte iarăşi mai curând spiritualismul cu aleanuri stoice şi ascetismul lui Pârvan, decât credinţa strămoşilor geţi". Sau: "Vasile Pârvan a fost o personalitate dominată de un spiritualism stoic cu unele vagi nuanţe creştine. Cert lucru, părerile lui Pârvan despre religia geţilor se resimt de orientarea sa spirituală şi de toată concepţia sa despre viaţă. Religia geţilor echivalează în interpretarea propusă de Pârvan cu un fel de proiecţiune subiectivă a unui suflet preocupat de cele mai sublime probleme"[477].

Or, *mutatis mutandis*, interpretarea alternativă propusă de Blaga este şi ea tot o "proiecţiune subiectivă", deşi contraargumentul de istorie comparată a religiilor nu i-ar fi lipsit nici de astă dată. În acest sens, "indiferenţa" războinicilor traci în faţa morţii putea fi pusă în corelaţie cu un cult eroic indoeuropean, care se regăseşte în epopeile homerice şi în miturile germanice. După cum demonstrau Jules Girard şi Erwin Rohde, în mitologia homerică ideea de imortalitate nu se asociază cu cea de supravieţuire a sufletului în Hades, ci cu cea de supravieţuire în propriul trup, printr-o "răpire miraculoasă". Umbrele ajunse în Hades îşi pierd conştiinţa şi duc o existenţă larvară; singura posibilitate de a scăpa acestei sorţi şi a dobândi imortalitatea în sensul unei supravieţuiri conştiente întrupate este apoteoza eroică. Doar vitejia şi dreptatea demonstrată pe pământ şi încununată de o moarte grandioasă asigură eroului un loc la banchetul zeilor, în Olimp sau Walhala[478]. Lumea de aici nu este prin urmare devalorizată în favoarea lumii de apoi, ci este mai degrabă văzută ca loc de împlinire a destinului eroic, chiar dacă eroismul presupune dispreţul faţă de viaţă.

Ideea de imortalitate fericită a sufletului în absenţa sau chiar *împotriva* trupului este

---

476 Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, Bucureşti, Cultura Naţională, 1926, p. 151.

477 Viziunea lui Pârvan nu are de altfel doar raţiuni subiective, cum susţine Blaga, ci se încadrează într-un anumit mod de interpretare a religiei greceşti, deschis de J.-J. Bachofen, care, în lucrările sale despre matriarhat (*Das Mutterrecht*) şi despre simbolismul funerar (*Die Grabessymbolik*), atribuia grecilor din toate timpurile poziţia religioasă a platonismului târziu.

478 Pentru tema gloriei eroice în contrast cu condiţia umbrelor, vezi Jules Girard, *op. cit.*, Cap. "Condition des héros homériques" şi "Ce qu'était la vie future dans Homère". Pentru "răpirea miraculoasă" a eroilor, vezi Erwin Rohde, *op. cit.*, Cap. "Strămutări. Insulele fericiţilor". O discuţie asupra imortalităţii eroice la traci, la Jean Coman, "L'immortalité chez les Thraco-Géto-Daces", în *Actes du IIe Congrès International de Thracologie*, vol.

mult mai târzie. Ea a fost dezvoltată de către mistica orfică, în cadrul unei răsturnări radicale a accentului ontologic. Orficii şi sistemele afine, cum sunt cele pitagoreice şi platoniciene, considerau că lumea de apoi este lumea esenţelor, unde sufletele duc o existenţă asemenea zeilor, în timp ce lumea terestră este o cavernă, unde sufletul este ţinut prizonier în închisoarea trupului. Diversele purificări, iniţieri şi tehnici ascetice urmăresc tocmai eliberarea sufletului divin din materia titanică. Blaga are prin urmare dreptate atunci când îl denunţă pe Pârvan că atribuie tracilor o viziune platonizantă. Dar el nu o face pe baza unor consideraţii de sincronism istoric, ci invocând un argument de o cu totul altă natură, susţinut mai degrabă de propriile sale reprezentări subconştiente decât de mărturiile antice. Astfel, el simte nevoia să lege ideea tracă de nemurire nu de cultul eroic, ci de practicile magice: "Nemurirea îl preocupă [pe get] nu atât ca un lucru de la sine înţeles, ci mai curând ca un ce dobândit pe o cale oarecare, unde întotdeauna magia intervine într-un fel. [...] Dacă nemurirea ar fi un atribut al «spiritului», o însuşire, firească, genuină a acestuia, n-ar mai fi nevoie de nici o magie farmacologică. Se pare de altfel că preoţii geţi, ca şi druizii la celţi, erau impresionanţi meşteri ai magiei. Lumea getă urmează să o reconstruim ţinând seama de puternicul ei fundal magic". Iată că, în analiza unui complex etajat de factori culturali, Blaga preferă din nou substratul – stratului. Aşa cum, în anii douăzeci, cercetând structura românităţii, el făcea elogiul fondului geto-dac în faţa culturii latine, în anii patruzeci, investigând mitologia tracă, el privilegiază factorul de substrat (şamanismul neolitic sau asiatic) în dauna factorului de strat (cultul eroic indoeuropean). Prin aceasta, el dă de fapt expresie apercepţiei personale că, pentru a dobândi o condiţie superioară, sufletul trebuie infuzat cu o *putere* sacră, dobândită prin mijloace magice.

Demonstraţii asemănătoare, insuficient motivate la nivelul argumentaţiei ştiinţifice (având din cauza aceasta un aer apodictic), dar supramotivate la nivel subconştient, sunt şi

cele referitoare la sinuciderea conducătorilor daci la Sarmisegetusa ("De ce n-am vedea şi în sinuciderea lui Decebal o jertfă magică adusă de el pentru a domoli supărarea zeilor şi a salva poporul dac?") sau la steagul de luptă al dacilor – «bălaurul» cu cap de lup şi coadă de şarpe. Pentru Pârvan, balaurul era simbolul zeului unic al tracilor, în timp ce Blaga vede în el simbolul unui demon chtonian. "O intuiţie aproape elementară", se arată în *Getica*, "ne spune că la arieni bălaurul nu poate fi decât demon. Atragem luarea aminte că bălaurul e fiinţă demonică bunăoară la irani, iar în mitologia getă găsim neîndoios, indicii, cari îndrumă şi spre unele afinităţi irane". Dincolo de argumentele de topografie stilistică, se înfruntă aici din nou cele două "proiecţiuni subiective" ale autorilor, monoteismul ascetic uranian al lui Pârvan şi politeismul de coloratură magică al lui Blaga.

De astă dată, însă, "intuiţia elementară" îl aduce în eroare pe Blaga. Deşi, în 1925, în *Istoria românilor*, A. D. Xenopol avansase ipoteza unui dualism getic de sorginte iraniană[479], teoria înrudirii dintre religia zoroastriană (bazată pe opoziţia Ormuzd-Ahriman) şi mitologia tracă (bazată pe ipotetica opoziţie Zamolxe-Marte) nu a fost confirmată. Dacă Blaga o acceptă aproape necondiţionat, aceasta se datorează faptului că intuiţiile sale interferează din nou cu raţionamentele morfologice. Presupusul dualism trac, ca de altfel şi sistemul gnostic (bogomilic) dezvoltat ulterior de autorul *Meşterului Manole*, este construit pe modelul opoziţiei Apolo–Dionysos. Utilizând această scară "personală", Blaga nu poate distribui balaurul dac decât lui Dionysos chtonian, zeu peste Hades. În realitate, emblema lykomorfă a luptătorilor daci nu reprezintă nici un zeu uranian şi nici un demon teluric, ci, după cum va demonstra Mircea Eliade, utilizând hermeneutica unui istoric al religiilor, ce îi lipsea lui

479 A. D. Xenopol, în *Istoria românilor*, Ediţia a IV-a, vol. I, Text stabilit, note, comentarii, postfaţă şi indice de V. Mihăilescu-Bârliba, Prefaţă şi studiu introductiv de Al. Zub, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1985 (1925 pentru ediţia originală), p. 83, emisese teoria unui dualism getic de tip iranian, unde Zamolxe reprezintă principiul binelui, iar Ares principiul răului. Nesprijinită de documente, teoria a fost abandonată, singur Blaga găsind-o plauzibilă, din motive de afinitate personală.

Blaga, un animal totemic al unei caste războinice[480].

Pe ansamblu, se poate spune aşadar că Blaga reconstituie mitologia geto-dacilor prin masive infuzii şi aluviuni provenind din fondul folcloric al copilăriei sale. Geţii sunt văzuţi ca nişte români transportaţi într-o altă vârstă istorică. Categoria morfologică a "comuniunii cu natura", esenţială în configurarea matricei etnice a românilor, este atribuită necondiţionat de către Blaga şi matricei stilistice a civilizaţiei trace: "Getul ca om de pădure avea desigur şi zeităţi ale pădurii. Pădurea era pentru el o divinitate palpabilă, magic-ocrotitoare. Getul, când intra în pădure, se simţea intrând în divinitate. Celtul avea *mume*, fiinţe protectoare ale casei, ale gospodăriei. Noi românii mai cunoaştem şi astăzi o «mumă a pădurii», cel puţin în poveşti. Chiar dacă această mumă a pădurii n-ar fi o rămăşiţă arhaică, şi nu vedem de ce n-ar fi, e îngăduit totuşi să bănuim în dosul unor atari figuri palpitând un străfund de mitologie şi de magie a pădurii, un străfund geto-dac". În lipsa unor documente istorice mai bogate, este dificil de infirmat sau de confirmat versiunea blagiană a mitologiei trace, ea trebuind fi luată drept ceea ce este: o reconstrucţie empatetică.

Cu studiul *Getica*, Blaga ajunge la stadiul maxim de elaborare a viziunii trace, nu însă şi la corespondenţa biunivocă ideală între fondul său aperceptiv şi un *Weltanschauung* mitologic. Aşa se explică transferurile uneori nejustificate de folclor românesc asupra religiei geto-dacilor. O acomodare mai fină, implicând şi o regăsire mai pronunţată de sine, va obţine scriitorul pe măsură ce va înainta spre un fundal şi o figuraţie imaginară "românească", mai întâi prin investigarea orizontului creştin ortodox, apoi a bogomilismului medieval şi, în sfârşit, prin definirea matricei stilistice a satului mioritic.

Zamolxe dionysiac

480 Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-han,* Cap. "Dacii şi lupii".

Înlocuirea decorului imaginar grecesc cu cel trac este simultană cu o modificare a atitudinii auctoriale faţă de creaţie. Dorinţele de afirmare socială redeşteptate în Blaga la sfârşitul războiului provoacă o reactivare a principiului realităţii şi a structurilor eului. Această revenire a *cogito*-ului, manifestată prin eclipsarea parţială a lui Dionysos în figura lui Pan, determină obiectivarea şi impersonalizarea fantasmelor poetice, pe care scriitorul refuză să le mai privească dintr-un punct submers în inconştient. Evitând de-acum "exhibiţionismul sentimental", "freneziile de-o clipă" şi "violentele sfâşieri lăuntrice", Blaga îşi propune: "Să evadez într-un gen mai obiectiv! Într-o zi am închipuit mitul lui Zamolxe. Subiectul era susceptibil de o realizare în forma unui poem dramatic".

Tânărul Lucian descoperise puterea de expresie a genului dramatic pe cont propriu, pe vremea când era şcolar la Braşov. Constatând că repetatele sale cereri de a primi un costum nou nu reuşesc să-i înduplece pe cei de acasă, strâmtoraţi de sărăcie, şcolarul imaginează o scenetă în care întreaga familie este pusă să dezbată problema hainelor. Într-o scrisoare dramatizată, el distribuie vocile pro şi contra (Mama, Nelu, Lulu, Letiţia, Ionel, Dorin, Lelia, un postaş) într-un joc de roluri prin care *imago*-urile membrilor familiei sunt obiectivate[481]. Dramatizarea vocilor interioare are nu numai un efect cathartic asupra tânărului Lucian, ci şi unul persuasiv asupra familiei, asupra Anei Blaga în primul rând, aducându-i băiatului costumul dorit. Blaga experimentează în fapt puterea de vrajă exercitată asupra celorlalţi de către oglinda teatrului, în care persoanele reale, devenite personaje, nu mai ascultă de logica frustrantă a realităţii, ci de logica fantasmatică a autorului.

Atunci când începe să scrie drama *Zamolxe*, punct de inflexiune al creaţiei sale, Blaga redescoperă mecanismul proiecţiei tendinţelor sufleteşti divergente în personaje antagonice. Inaugurând genul dramatic, scriitorul poate să multiplice numărul actorilor mitici care joacă

pe ecranul interior. În evoluţia sa literară, momentul este la fel de important pe cât a fost, în evoluţia tragediei greceşti, introducerea de către Eschil a unui deuteragonist, opus protagonistului. Începând să se mai identifice câte unui singur complex imaginar (Dionysos sau Pan), Blaga îşi propune să dispună aceste măşti lirice într-o "situaţie" mentală, într-o *dramă*. Eului liric, personificat de Dionysos sau Pan, îi este opus un eu raţional, personificat de marele zeu uranian trac, cele două dispoziţii creatoare fiind pentru prima oară reunite în cadrul aceluiaşi spaţiu imaginar.

După cum observă George Gană, Blaga descoperă în mod natural drama ca loc de desfăşurare a "sufletului dual", "conflictele pieselor sale fiind, în ultimă analiză, reductibile la confruntări în care sunt angajate elemente proprii sufletului poetului"[482]. Dispunerea conflictuală a celor două euri va configura în mare întreaga creaţie teatrală blagiană. Conştientizînd funcţia personajelor de corelativi teatrali ai unor personalităţi autonome, scriitorul şi comentatorii săi vor numi piesele "teatru de idei" (Octav Şuluţiu), "drame ideologice" (P. Constantinescu), "conflicte de idei" (G. Călinescu), "drame de cunoaştere" (Dan C. Mihăilescu).

De asemenea, "măştile" vor fi numite personaje-idei, idei încarnate, idei individualizate, idei-forţă, idei în acţiune, personaje stilizate. Dan C. Mihăilescu, care a analizat tot acest inventar de termeni mai mult sau mai puţin peiorativi, ce pretind să explice deficitul de reprezentativitate scenică prin infuzia de filosofie sau de poezie, a demonstrat convingător autonomia şi consistenţa genului teatral în opera lui Blaga, reconstituindu-i sistemul dramatic şi dominantele conflictuale[483]. În fond, faţă de teatrul de factură realist-comportamentistă din epocă, teatrul lui Blaga ridica problema unei alte paradigme. Dificultatea de punere în scenă vine din faptul că personajele sale nu sunt construite ca nişte persoane, ci, în termeni lui Jung,

---

481 Textul scrisorii cuprinzând mica scenetă este publicat de Lelia Rugescu, în *Cu Lucian Blaga*, p. 26-28.
482 George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 313.

ca nişte complexe autonome. Octav Şuluţiu a remarcat corect că personajele blagiene "au un minimum de psihologie, adică au atât cât le este necesar să vieze. N-au însă complexitate psihologică, n-au nuanţe, n-au tot ce formează mecanismul complicat al individualităţii"[484]. Însă Blaga nici nu urmărea formula unui teatru realist, care să imite viaţa cotidiană, ci a unui teatru al interiorităţii, pe a cărui scenă sunt ipostaziate componentele psihice ale autorului. Într-o astfel de poetică, folosită spre exemplu de Goethe în *Faust*, psihologia nu trebuie căutată la nivelul indivizilor, ci la nivelul întregului, ca şi cum scena de teatru ar fi spaţiul mental al scriitorului.

Zamolxe este singura dintre dramele lui Blaga unde "ideile" antagonice nu se află în scenă dinainte de ridicarea cortinei, ci se constituie din mers. Dacă în celelalte piese acţiunea se va desfăşura pe fondul unui conflict între "puteri" preexistente, aici poate fi urmărită geneza şi sedimentarea acestora. Cele două puteri în conflict sînt divinitatea chtoniană imanentă propovăduită de Zamolxe şi panteonul uranian al Magului-preot. Zamolxe este profetul unui cult panteist, opus divinităţilor din religia politeistă a tracilor. Învăţătura sa cere alungarea tuturor zeilor din credinţele dacilor şi de aceea Magul-preot îi aţîţă pe oameni să-l lapideze. Alungat din comunitate, Zamolxe se retrage pentru şapte ani într-o peşteră, unde, din profet orgiastic, devine profet extatic. Întors în comunitate, descoperă că dacii îl zeificaseră. Mânios, îşi sparge statuia şi este ucis de către oameni.

Drama este o variaţiune pe o temă venerabilă – persecuţia profetului unei noi religii –, ce fusese deja pusă în scenă, printre alţii, de Euripide, Hölderlin şi Nietzsche. În *Bacantele*, Euripide reprezenta înfruntarea dintre religia politeistă clasică, al cărei rege-preot este Penteu, şi religia orgiastică adusă de Dionysos, deghizat în propriul său profet. Hölderlin şi Nietzsche reiau situaţia din două unghiuri simetric opuse, ce reflectă clasicismul extatic al primului şi

483 Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 71 şi passim.
484 Octav Şuluţiu, *Schiţă de studiu asupra lui Lucian Blaga*, Revista Fundaţiilor Regale, an IX, nr. 11, 1942, p.

iraţionalismul iconoclast al celui de-al doilea. În *Moartea lui Empedocle*, protagonistul este un profet filosof care aduce sicilienilor revelaţia unui entuziasm cosmic, panteist, opus religiei "mic burgheze" a preotului Hermocrate. Empedocle propovăduieşte "prea sfântul spirit al vieţii" şi, atunci când este alungat din cetate, se decide să bea din "paharul" Naturii "entuziasmul cel din urmă", să se arunce în vulcan, în focul daimonic al elementelor[485]. În *Aşa grăit-a Zarathustra*, Nietzsche face şi el din Zarathustra, la revenirea după o perioadă de izolare în natură, profetul unui mesaj dionysiac barbar şi vital ("monstrul dionisic Zaratustra" îl numeşte Blaga[486]), opus atitudinii apolinice mortificatoare a civilizaţiei pozitiviste contemporane[487].

Blaga se regăseşte în toţi aceşti profeţi neînţeleşi de comunitate, care se retrag în spaţiul sălbatic al muntelui pentru a aprinde, în izolarea aproape mistică, scânteia demonică a creaţiei. În *Zamolxe*, el reconfigurează în beneficiu propriu întreg conflictul, folosind personajul drept o mască dramatică prin care îşi obiectivează trăirile. Mai exact, în protagonist sunt suprapuse, în palimpsest, cele două atitudini creatoare încercate de Blaga până la acea dată, cea dionysiacă şi cea panică. Primul Zamolxe, profetul de dinainte de alungarea din cetate, este un *bacchos*, un entuziast dionysiac. Cel de-al doilea, care a petrecut şapte ani de izolare în peşteră, este un extatic contemplativ. În divinitatea propovăduită de Zamolxe, Marele Orb, se suprapun, ca într-un palimpsest, figurile simbolice ale lui Dionysos şi Pan.

Privindu-şi retrospectiv trecutul, personajul dă glas de fapt părerii pe care autorul o are despre propria sa evoluţie creatoare, de la elanul sub impulsul căruia începuse să scrie poezie, până la ataraxia care îl stăpânea în anii de după război. Prin Zamolxe orgiastic, Blaga îşi evocă

429.

485 Johann Christian Friedrich Hölderlin, *Hyperion*, Traducere de Ştefan Aug. Doinaş; *Moartea lui Empedocle*, Traducere de Ştefan Aug. Doinaş şi Virgil Nemoianu, Prefaţă de Wolf Aichelburg, Tabel cronologic şi indice de Ştefan Aug. Doinaş, Bucureşti, Editura Minerva, 1977, p. 270, 272.

486 *Daimonion*, p. 249.

487 Friedrich Nietzsche, *Aşa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toţi şi nici unul*, Introducere, cronologie şi

frenezia nestăvilită, capabilă a mişca munţii din loc, provocată de emergenţa din inconştient a *puterii*, din anii *Poemelor luminii*: "A fost o vreme cînd urlam. Voiam să răzvrătesc şi munţii împotriva ta şi le strigam: rostogoliţi-vă cerurile, nebunia şi apele / peste mândria neamului meu trac,– / ci azi veninul mi s-a potolit, / şi-n zilele-mi făr'de sfârşit s-a aşezat / un prund de-nţelepciune". Trăită spontan, frenezia dionysiacă fusese resimţită, atunci, sub aspectul de expansiune nelimitată a energiilor vitale. Privită cu detaşare, acum, ea îşi dezvăluie şi cealaltă faţă, de nebunie şi dezechilibru, de adversitate şi răzvrătire.

Sub zodia înţelepciunii panice, Blaga conştientizează ambiguitatea conceptului nietzschean al dionysiacului, în care dorinţa de construcţie e malign contopită cu pulsiunea de distrugere[488]. El intuieşte că entuziasmul "profeţilor" moderni nu este la fel de nemijlocit precum cel antic[489]. Ritul grec avea o funcţie pozitivă, aceea a trezirii lui Dionysos în om. Ritul modern oficiat de Nietzsche are întâi de toate o componentă negativă. El se defineşte prin opoziţia faţă de un complex cultural dominant, sentimentul adversităţii jucând rolul unui reactiv în afirmarea propriei individualităţi. La o asemenea conformaţie psihologică se gândeşte Blaga atunci când imaginează tipologia acelor "oameni [...] astfel alcătuiţi, încât puterile lor cer un adversar, cum plămânii cer aer"[490]. Zamolxe dionysiacul este, la fel cu Zarathustra pentru Nietzsche, figura prin care Blaga îşi conştientizează revolta din anii 1917-1918 faţă de sistemul de convenţii sociale şi idealuri burgheze.

Situaţia personală reflectată de piesa lui Blaga este simptomatică şi pentru mentalitatea

---

traducere de Ştefan Aug. Doinaş, Ediţia a doua, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996.

488 Dan C. Mihăilescu analizează daimonia blagiană ca energie ambivalentă (în acelaşi sens în care Jung defineşte Libidoul), ca "avânt creator" şi "patos distructiv" totodată, cu menţiunea că "Negativul nu numai că nu distruge, la Blaga, energiile Pozitivului, dar le favorizează izbucnirile şi, mai ales, împlinirea". *Op. cit.*, p. 78.

489 "Veacul nostru, susţine Blaga, are profeţi cari vorbesc despre viaţă cu entuziasmul unor bolnavi. Puterea, ce pulsează în opera lor, nu seamănă cu vigoarea omului sănătos, ci cu forţa nebunului delirant" (*Pietre pentru templul meu*, p. 14). E evidentă distanţa pe care scriitorul român o ia faţă de Nietzsche, aforismul citat fiind parcă o replică la pasaje din *Naşterea tragediei* precum: "Există oameni care, din lipsă de experienţă sau din stupiditate, dispreţuiesc asemenea fenomene, considerându-le «boli ale popoarelor»; ei îşi bat joc de ele sau le deplâng, mândri de propria lor sănătate: sărmanii! Ei nu bănuiesc cât de lividă şi de spectrală apare această «sănătate» a lor, atunci când trece urlând pe lângă ei viaţa înfocată a exaltaţilor dionysiaci" (p. 183).

românească şi europeană din perioada interbelică, componenta psihanalitică a dionysiacului nietzschean fiind uşor de regăsit şi în inconştientul colectiv. În anii '30, Walter Otto a provocat o răsturnare radicală a concepţiilor privind cultul dionysiac, demonstrând că Dionysos este un zeu aparţinând substratului prehelenic, care, după o perioadă de marginalizare de către cultura aristocraţiei militare ahee descrise de Homer, a reapărut adaptându-se la formele noii teologii poliadice[491]. Înfruntarea dintre Penteu, ca preot al religiei olimpiene, şi Dionysos, ca profet al religiei aborigene ce se "întorcea" în Theba, poate fi văzută ca lupta dintre o cenzură şi un conţinut refulat. Ceea ce înseamnă că atât Nietzsche, cât şi Blaga, avuseseră o bună intuiţie culturală atunci când făcuseră din dionysiac simbolul reemergenţei unui fond ancestral, pregrec sau nelatin.

În cadrul aceluiaşi *Zeitgeist*, E. R. Dodds avea să atribuie orgiilor antice funcţia preventivă şi curativă de a prelua tensiunile colective şi a le descărca printr-un ritual controlat[492]. Privit din această perspectivă, sistemul lui Nietzsche (la fel cu tracismul lui Blaga) pare să fi fost o tentativă nereuşită de a întemeia o nouă "religie", care să catalizeze tensiunile tot mai accentuate din cultura europeană, înainte ca acestea să explodeze în mişcări fasciste. Conştientizând faptul că latura distructivă începuse să prevaleze asupra celei cathartice, Blaga s-a detaşat rapid de tendinţa "nietzscheană" şi de cursul pe care îl luase

490 *Pietre pentru templul meu*, p. 10.

491 Demonstraţia lui Walter Otto se bazează pe descoperirea numelui lui Dionysos în tăbliţele scrise în liniar B aparţinând culturii miceniene din secolele XV-XII î.e.n. Din această perspectivă, Dionysos este un zeu al fertilităţii auxiliar Marii Zeiţe din religiile mediteraniene prehelenice. Cultele similare (Attis în Asia Mică, Sabazios în Tracia, Zagreus în Creta) sunt şi ele supravieţuiri ale religiei orgiastice de substrat; ele au fost mai degrabă catalizatoare ale reemergenţei cultului dionysiac în Grecia, şi nu surse de import al acestuia. Vezi Walter F. Otto, *Dionysos. Le mythe et le culte*, Traduit par Patrick Levy, Paris, 1969 (1933 pentru ediţia originală). Pentru o panoramă a evoluţiei interpretărilor asupra lui Dionysos, H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bachhus*, p. 167 sqq.

492 "Dacă înţeleg bine ritualul dionysiac, funcţia lui socială era esenţialmente catartică, în sensul psihologic; el îl elibera pe individ de acele impulsuri iraţionale contagioase care, atunci când erau îngrădite, dădeau naştere, aşa cum s-a întâmplat şi în alte culturi, la izbucniri de dans maniacal şi la manifestări similare de isterie colectivă; îl elibera pe om oferindu-i o supapă rituală". E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, p. 97.

Gândirea în anii '30[493]. Dacă la nivel social isteria "dionysiacă" avea să se manifeste ca o decompensare colectivă catastrofală tocmai din cauza absenţei unei instituţii liturgice care să o modereze, la nivelul individului creator ea fusese ritualizată de Blaga prin însuşi faptul de a fi trăită ca experienţă de creaţie, sublimată din fenomen psihologic în fenomen spiritual.

Religia primului Zamolxe este "răzvrătită" pentru că ea împărtăşeşte condiţia unui refulat care trebuie să zdrobească cenzura conştiinţei. Eul dionysiac simbolizat de Zamolxe orgiastic se alimentează dintr-un inconştient atavic, colorat magic, venind dintr-o poziţie excentrică, de dedesubt. Religia propovăduită de primul Zamolxe este, la fel cu religia lui Dionysos, religia *celuilalt*, a străinului, a "duşmanului"[494]. În locul diviniţăţilor apolinice ale Magului-preot, Zamolxe elogiază o divinitate subterană şi frenetică. Dorinţa profetului de a impune o nouă religie corespunde entuziasmului creator prin care, în anii 1917-1918, Blaga se afirmă pe sine în faţa lumii, ca "poet blestemat", în răspăr cu mentalitatea burgheză. Totodată, prin eşecul profetului, Blaga recunoaşte latura demonică a atitudinii sale şi necesitatea de a găsi o altă poziţie de echilibru între eul dionysiac mistic şi eul raţional socratic. Aceasta este metamorfoza pe care o va trăi Zamolxe în cei şapte ani de izolare în peşteră.

Deşi primul Zamolxe, corespunzînd primei perioade de creaţie a lui Blaga, stă sub semnul lui Dionysos, în dramă poetul nu mai foloseşte drept fundal imaginea unei Grecii abstracte, ci pe aceea a Traciei mitice. Demersul autohtonizant al lui Blaga era coerent cu opinia lui Erwin Rohde, care considera că religia bacchică este de sorginte tracă. Ipoteza originii alogene a zeului exprima senzaţia de "barbarie" pe care cultul dionysiac o provoca grecilor din perioada clasică. Resimţit drept *celălalt*, Dionysos era atribuit geografic unor alte

493 Pentru atmosfera spirituală a deceniului al treilea şi programele iraţionaliste de la *Gândirea*, *Cuvântul* şi *Curentul*, vezi Z. Ornea, *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea*, p. 268-300.

494 Pentru percepţia lui Dionysos "xenos" drept *celălalt*, *străinul din interior,* dublul inconştient, vezi Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986, p. 19-33.

populaţii, *celorlalţi*, străinilor[495]. Aflat în căutarea dublului inconştient din sine însuşi, personificat în Dionysos, Blaga aderă în mod neproblematic la teoria originii trace a zeului, substratul nelatin fiind în cazul său un simbol pentru fondul magic[496].

În Tracia şi Frigia antică funcţiona într-adevăr un cult orgiastic stând sub semnul zeului Sabos sau Sabazios, în care Rohde vede sursa lui Dionysos. Herodot afirmă că tracii îi adorau pe Ares, Dionysos şi Artemis. E posibil să fie vorba doar de o *interpretatio graeca*, prin care unor zei străini li se dă numele zeilor omologi din panteonul grec. Indiferent însă dacă Sabazios şi Dionysos sunt sau nu înrudiţi genetic, rămâne faptul că tracii practicau hieromania, în ritualuri asemănătoare cu sărbătorile trieteride ale lui Bacchus de pe muntele Citherion. "Mai ales femeile erau acelea care se dedau acestor dansuri dezordonate şi epuizante; costumul lor era straniu; ele purtau «bessaros», lungi veşminte fluturânde, făcute, pare-se, din piei de vulpe; deasupra acestora piei de căprioare şi, probabil, pe cap, coarne"[497]. În mâini ţineau şerpi consacraţi lui Sabazios sau thyrsuri; prin sfâşierea şi omofagia rituală a taurului sacrificial, epifanie a lui Dionysos, ele intrau în comuniune cu zeul, devenind *saboi*[498].

---

495 Dependenţi încă de viziunea clasicistă, cercetătorii din care se putea inspira Blaga, Lobeck în *Aglaophamus* (1829), A. Rap în *Die Mänaden im griechisch Cultus* (1872), E. Rohde în *Psyché* (1893), P. Perdrizet în *Cultes et mythes du Pangée* (1910), simţeau nevoia să atribuie stihialul cult dionysiac unor surse exterioare culturii greceşti, pe care zeul o invadează şi o subminează. Aceasta este cauza pentru care istoria religiilor a căutat multă vreme originea lui Dionysos în Tracia, Frigia, Asia mică etc.

496 Despre resorturile subliminare ale interesului lui Blaga pentru daci ("ideea necesităţii pătrunderii în «tăinuitele instincte ale neamului», a cristalizării şi afirmării «propriului spirit etnic-cultural»), precum şi despre grila culturală de recepţie a mitologiei trace, în special relaţia cu viziunea lui Erwin Rohde, vezi George Gană, *Note, variante, comentarii*, la Lucian Blaga, *Opere*, vol. 3, *Teatru*, p. 329 sqq.

497 Erwin Rohde, *Psyché*, p. 274.

498 Descrierea riturilor sabazice putuse fi găsită de Blaga în Tocilescu, a cărui *Dacie înainte de romani* apăruse înaintea lucrării lui Rohde: "Thyase sacre, adică un fel de corporaţiuni religioase, erau în special dedicate cultului sabazic şi celui al lui Cothys în Tracia şi aiurea. Adorarea era entuziastică: ascunse de orice ochi bărbătesc, în fundul munţilor şi al văilor, noaptea, la lumina faclelor, femeile şi copilele trace numite Mimallones şi Clodones, ce îndeplineau în sărbătorile orgiastice rolul Menadelor din Grecia, îmbrăcate într-o rochie lungă orientală numită *bassara* sau *bassaris*, sau în piele de ciută tânără, cu şerpi în mână, pe braţe şi pe cap, învârteau *thyrsurile* (toiegele) ca pe nişte lănci şi, în sunetul cimbalelor şi a tot felul de instrumente, dănţuind şi chiuind, fugind în dreapta şi-n stânga, ca furiile cuprinse de delir, aduceau ca sacrificiu tot soiul de animale ale pădurii, pui de ciută, de lupi, iezi etc., chiar tauri care îl închipuiau pe Sabazius *tauromorfos*. Ucigând cu securea asemenea animale, le sfâşiau şi le mâncau în bucăţi crude, ca aluzie la suferinţele pe care le va încerca Natura

În drama sa, Lucian Blaga reconstituie ritualul orgiastic grec, transplantând menadele în spaţiul trac. Zeii cinstiţi de daci, observă "ostaşul străin", au "coarne boureşti", întocmai ca Dionysos, zeul-taur. Deşi respinsă la început, religia entuziastă a primului Zamolxe se infiltrează tot mai mult în comportamentul dacilor, transformându-i în bacanţi. Unul din ostaşii ce păzesc templul are un adevărat acces de *hieromanie* atunci când profanează sanctuarul locuit de "zei / mucegăiţi de veşnicie" şi se confesează că este unul din cei ce "rămân credincioşi / lui Zamolxe". Zemora, "tânără şi sălbatică", se comportă şi ea asemenea bacantei evocate de Homer, alergând singură pe munte, prin pădure, cu ciulini în părul despletit. Ea are frumuseţea şi spontaneitatea unei nimfe, fiind un avatar al primei tipologii mitologice imaginate de Blaga (satirul şi nimfa), în mica schiţă de peisaj arcadian din *Pietre pentru templul meu*. La întâia lor întâlnire, Zamolxe îi destăinuie un secret pe care fata trebuie să-l priceapă "nu cu mintea [...], / ci cu frumuseţea ta sălbatică", şi anume "că Orbul a creat femeia în aceeaşi zi / în care a făcut şi – luna". Asemeni tânărului Blaga, Zamolxe intuieşte că "izvorul nopţii" se află în ochii negri ai femeii (*Izvorul nopţii*), iar "vălul ce preface în mister / tot largul lumii e urzit / din părul tău" (*Din părul tău*). Prin cuvintele sale, Zamolxe o aşază pe Zemora sub semnul lunii, o consacră ca dianatică, fecioară închinată Dianei-Artemis[499]. Anastomoza imaginară a menadismului cu dianatismul se datorează probabil atracţiei culturale obscure pe care Blaga o resimte faţă de tripla Hecate (Artemis, Selene, Persefona), zeiţă a morţilor, în a cărei figură nocturnă, ce predispune la posesie, scriitorul român regăsea chipul obsesiv al fetiţei moarte. Identificat lui Dionysos, soarele negru, poetul se simte împins să activeze şi imaginea "surorii" acestuia, Artemis-luna, astru în care feminitatea se conjugă cu moartea.

---

creatoare torturată de iarnă, la moartea ei până în primăvară" (Am modernizat ortografia fluctuantă în care a fost tipărită cartea.), p. 668-669.

499 H. Jeanmaire a pus în evidenţă înrudirea dintre orgia dionysiacă şi mania artemisiacă. În sărbătorile închinate acestei zeiţe a vegetaţiei agreste, tinerele fete executau un dans rapid, furtunos, agitat, semănând dansului menadelor, prin care imitau nimfele din cortegiul lui Artemis. Vezi *Dionysos. Histoire du culte de*

Sub semnul malefic al lunii cade şi Ciobanul. Acesta fusese unul dintre dacii care, incitaţi de către preot, îl alungaseră pe Zamolxe din comunitate, lovindu-l cu pietre. În urma lapidării, fanaticul fusese cuprins de o maladie stranie. Când luna, spune el, "mă atinge pe pleoape, cad trăsnit / ca de-o măciucă-n frunte, şi mă schimb / în priculici. Oriunde-aş fi, în munţi / pe-o muche aşteptând, sau fluierând în stână, / cad – şi-n chip de fiară neagră-mi sfâşiu oile din turmă". Transformat în lup, el rătăceşte prin pădure până dă peste o picătură din sângele pierdut de Zamolxe. Abia bând din acest sânge el redevine om.

Ciobanul face parte din familia de personaje posedate al căror model este Găman din *Hronic*, ţăranul despre care copilul Blaga auzise că se transformă noaptea în priculici şi seacă izvoarele. Din decorul superstiţios folcloric al copilăriei, cazul de lycantropie este importat în decorul mitologic trac al dramei. Împrumutul nu este însă forţat, Blaga intuind din nou legăturile de adâncime dintre cele două viziuni. Într-adevăr, atât în religia dacilor, cât şi în folclorul românesc, lycantropia este o reminiscenţă a credinţelor totemice. Mircea Eliade a relevat faptul că ritualurile războinice ale dacilor, în care luptătorii se asimilează lupilor, presupun credinţa într-un strămoş mitic lycomorf, însuşi numele de *dac* provenind dintr-o rădăcină indoeuropeană legată de lup. Transformările totemice ale şamanilor preistorici, precum şi ritualurile de iniţiere războinică ale "oamenilor-lupi", stau la baza credinţelor populare în priculici[500].

Respingându-l pe Zamolxe, Ciobanul cade periodic pradă *lupului* ascuns în el. El este un psihotic, un epileptic, cum îl numeşte Blaga în primele variante ale piesei. Spre deosebire de şamani sau de războinici, el nu se transformă deliberat, ritualic, în fiară, ci este cuprins spontan de accesele de posesie. Starea sa nu e o comuniune dorită, ci o pedeapsă. În istoria

---

Bacchus, p. 211-212.

500 Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-han*, p. 21-37. Pentru supravieţuirea cultului Dianei în tradiţiile populare şi în practicile vrăjitoreşti, vezi Carlo Ginzburg, *Istorie nocturnă*, p. 98, 108, 219 etc. Pentru cultele religioase, inclusiv al Dianei, din Dacia romană susceptibile a fi regăsite în folclorul popular românesc, vezi Corin Braga, *Religia Daciei la sfârşitul antichităţii şi începutul evului mediu*, în *Echinox*, nr. 4-5-6, 1996, p. 7.

religiei greceşti, s-a făcut distincţia între bacantele voluntare şi menadele fără voie, între *hieromania* ca ritual şi nebunia trimisă de Dionysos ca pedeapsă celor ce se împotrivesc cultului său. E. R. Dodds susţine, cum s-a văzut, că ritualurile orgiastice au un rol cathartic preventiv, eliberând în mod controlat energiile inconştiente rebele. Refuzul de a deschide această supapă psihică poate provoca psihoze individuale şi seisme sociale.

E ceea ce se întâmplă cu Ciobanul. Ascultând îndemnul Magului de a-l alunga pe Zamolxe, el supralicitează poziţia apolinică şi refulează *puterea* dionysiacă propovăduită de profet. Această inflaţie a raţiunii în dauna fondului inconştient duce la un dezechilibru mental, conţinutul refulat scăpând de sub control. Ciobanul este luat în posesie de "străinul" din el, simţind că "eu sunt – altul". "Ceea ce fac nu fac eu ci altul", îl pune Blaga să mărturisească într-o variantă a piesei. La fel cu toţi cei care l-au respins pe Dionysos, el este lovit de nebunie şi înfăptuieşte gesturile caracteristice maniei dionysiace: *sparagmos*, sfârtecarea taurului ritual, aici a oilor, şi *omofagia*, devorarea cărnii crude a animalului sacrificat, întrupare a zeului, aici băutul sângelui pierdut de Zamolxe. Înlocuind taurul cu mielul şi carnea crudă cu sânge eucharistic (într-o variantă a piesei, Vrăjitorul "simbolizează" sângele lui Zamolxe prin vin, pe care i-l dă să-l bea Ciobanului), Blaga orientează deja simbolul dionysiac spre o semnificaţie creştină.

Vrăjitorul îl tratează pe Cioban drept lunatic, iar, într-o variantă, posedatul însuşi spune: "Nu sunt decât un om pe care s-a coborât luna. De vreau eu o ating cu degetele. Dar eu văd ca printr-o boabă de strugure prin orice lucru şi ştiu că în dosul lunii e Zamolxe". Zamolxe dionysiac stinge în mintea Ciobanului lumina diurnă şi aprinde strălucirea selenară. Ciobanul îl asimilează pe profet unei divinităţi nocturne şi agreste, soarelui negru, simbol al lui Dionysos, şi lunii, simbol al lui Bendis-Artemis-Diana[501]. În primele două varinte ale

[501] Zeii nocturni pe care Blaga îi sincretizează sub semnul lui Zamolxe sunt numiţi în mod direct în prima variantă a piesei. Statuia lui Zamolxe urmează să fie aşezată, în templul Magului, lângă lângă statuile altor cinci

piesei, Blaga însuşi plănuise să-l identifice pe Zamolxe Orbului, aşa cum în piesa lui Euripide Dionysos apărea deghizat în propriul său profet. A fi obsedat de Zamolxe este pentru Cioban totuna cu a fi posedat de Dionysos sau de Diana. Psihoza sa lycantropică este o variantă de menadism sau de dianatism, Ciobanul devenind un dianatic involuntar, un *zănatic*[502]. Magul şi vrăjitorul vor reuşi să-l vindece ritualizându-i nebunia. Inoculând sugestia că Zamolxe nu ar fi fost om, ci zeu care cere jertfe, ei creează un cult capabil să descarce energia explozivă acumulată în inconştientul colectiv. Ritualul urmăreşte sublimarea complexului dionysiac, conştientizarea lui, transformarea "orbului" într-un "văzător". Prin aceasta *puterea* haotică reprezentată de lup se domesticeşte, Ciobanul devenind unul din "copiii" care îl duc de mână pe Marele Orb. Zeul refulat iese în lumină şi urcă în panteonul raţiunii, hieromania făcând loc adoraţiei cultice conştiente.

Prin aceasta Ciobanul devine hierofantul cultului dionysiac propovăduit de primul Zamolxe. El conduce procesiunea de fecioare organizate într-o *thyasă*: "O ceată de bacante vine din stânga, sălbatic jucând în livadă. Feţele verzii. Pletele în vânt. Câteva bacante învârtesc şerpi deasupra capetelor, ca nişte bice. Altele suflă în coarne de bouri. Chiote. Joc. [...] Culegători curg din vii". La fel ca în ritualul theban al lui Dionysos, conjurarea "zeului" Zamolxe este însoţită de gestul zdrobirii strugurilor şi al libaţiei cu must: "Ugerii lumii sunt plini, / prindeţi-i, stoarceţi-i". După modelul strigătului prin care bacantele îl conjurau pe

---

zei: primul este un "zeu cu cap de bour", soţ al vâlvelor din minele de aur, în care George Gană vede un zeu al pământului, dar care primeşte în fapt atribute dionysiace: "puternice taur" şi "zeu păduratic" (cf. Dionysos *oreios*); al doilea este zeul timpului (cu trimitere la Chronos-Saturn); al treilea – zeul soarelui (Apolo – fratele mistic al lui Dionysos); a patra este zeiţa lunii (Selene); iar a cincea, zeiţa naşterilor (Artemis), ultimele două figuri fiind la rândul lor sincretizate în mitologia clasică greco-latină. După cum observă George Gană (în *Note, variante, comentarii*, la *Opere*, vol. 3, p. 344), panteonul imaginat de Blaga nu coincide neapărat cu ceea ce a putut fi reconstituit din politeismul dac; el exprimă în schimb constelaţia de complexe simbolice ce îl obsedau pe Blaga însuşi.

[502] Cuvântul românesc *zănatic* (nebun, rătăcit) provine din cuvântul latin *dianaticus* (stăpânit de Diana). Sub numele roman al Dianei, zeiţa pădurilor şi a vânătorii, a fecioarelor şi a lunii, se pare că se află, în spaţiul dac, o zeitate locală de tip Artemis-Bendis. Numele zeiţei Diana se regăseşte în cuvântul popular *zână*, iar Sancta Diana a devenit Sânziana. Vezi E. Lozovan, *Dacia sacra*, p. 230. În curentele mistice, Artemis e asimilată lui Dionysos şi lui Apolo, "dianatismul" reprezentând, la fel cu menadismul şi coribantismul, o formă de posesie de către divinităţile nocturne. Vezi H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, p. 211-212.

Dionysos (reprodus de Euripide în *Bacantele* şi de Aristofan în *Broaştele*), Evoe!, Blaga inventează o onomatopee asemănătoare, punând fecioarele şi culegătorii să strige: E-ha! E-ha! Ehove, ehove, ehove! Ca un hierofant, Ciobanul "ţine isonul jocului": "Nouă preotese verzi / sar prin codri şi livezi. // Trec răzoarele cu spini, / sânge curge prin ciulini. // Flutură cu şerpi în vânt / peste stele şi pământ. // Ele nu cunosc cărări, / ar juca şi-n fund de mări. // Ducă-se ca un fior / după dumnezeii lor. // Nebunească-n văi cu chiu / tot ce-i mort şi tot ce-i viu". Într-una din variante, însuşi "Ciobanul epileptic joacă ca ieşit din minţi în strigăte de: ehove, Zamolxe! – repetate de toţi după el". În sfârşit, la consacrarea statuii lui Zamolxe, Ciobanul este purtătorul obiectului sacru (*hieron*), în timp ce Magul conduce "jocul sacru" al "preoteselor lunii"[503].

Zamolxe panic

Substratul mistic al ritualului orgiastic imaginat de Blaga coincide doar parţial cu cel theban. La greci, Dionysos este zeul naturii care moare iarna şi, prin extensie, zeul morţilor, stăpân peste sufletele din Hades. Strigătele bacantelor sunt o invocare magică a naturii adormite, dar şi a morţilor coborâţi sub pământ. Într-una din sărbătorile funerare din cadrul Anthesteriilor, *Phitoigia*, se deschideau amforele de vin. Or, aceste amfore, *phitoi*, serveau şi drept sicrie în care copiii morţi erau înmormântaţi cu capul în jos, în poziţie fetală. Prin sinecdocă, *pithos*-ul desemnează Hadesul însuşi. Sărbătoarea vinului este deci o libaţie

503 Încă o dată se poate observa cum Blaga descrie ritualul trac prin deducţie inversă, pornind de la cultura populară românească. În prima variantă a piesei, un culegător îi previne pe copiii care beau must: "Fugiţi, copii, şi vă ascundeţi. Vin preotesele lunii. Copiii nu-i bine să vadă bacante. Ajunge o privire de-a lor şi ei nu mai cresc. Rămâneţi pitici" (Varianta finală este: "Ascundeţi-vă! Repede, copii. Să nu vedeţi bacante! / O singură privire de v-atinge, rămâneţi pitici"). Blestemul de a nu mai creşte aminteşte de superstiţia cucului malefic ce îl speria pe micul Lucian, iar preotesele lunii sunt nişte dianatice, trimiţând la sânzienele populare, ce îl vrăjesc pe cel ce le vede noaptea dansând în pădure.

funebră şi o *nekya*, o invocare a morţilor[504].

Ritualul desfăşurat de bacantele lui Blaga, în schimb, nu este o simplă conjurare a morţilor, ci este o invitaţie la palingeneză: "Din urnă împăştiu / cenuşă de morţi pe cărări – / vântul s-o piardă spre mări. / Cenuşa celor ce nu mai sunt / o presar pe pământ / în calea voastră, / copii, cari încă nu v-aţi născut. / Din coarne de zimbri – eha – / vă chemăm, / coborâţi-vă toţi cei de mâine, / voi prunci, luaţi-vă soarta de lut! /[...] / Spre azi, nenăscuţilor, curgeţi spre azi! / Miros de moarte adie din brazi, / lăpteze-vă soarele – / treceţi prin somn,/ strugurii-s copţi, / şi pământul întreabă: Sunteţi pe drum? / E-ha! E-ho!". După cum demonstrează săpăturile arheologice, forma cea mai curentă de înmormântare la daci era incineraţia[505].

Cenuşa folosită de bacantele lui Blaga este cenuşa cadavrelor arse, care, pe baza legăturii magice pe care *psyché* o păstrează cu resturile sale materiale[506], atrage sufletele înapoi pe pământ. În absenţa unui asemenea ritual care să îi oblige pe morţi să se reîntrupeze, adesea împotriva voinţei lor, lumea ar rămâne pustie. Invocaţia magică a bacantelor este menită să învingă repulsia celor nenăscuţi faţă de lume şi să le provoace metensomatoza. Faţă de cultul dionysiac grec, cultul sabazic trac imaginat de Blaga prezintă aşadar două mari

504 "Anthesteriile nu sunt în fond decât o sărbătoare a spiritelor. [...] Se fac sacrificii, dar nu către olimpieni, ci lui Hermes Chtonios; nimeni nu gustă din ele, nici măcar preotul. Primele două zile, a burdufurilor şi a ulcioarelor, nu sunt mai puţin nefaste decât cea de-a treia. În ziua cupelor (*Choes*) morţii urcă şi se răspândesc în oraş. [...] Numele *Choes* s-ar putea să fie legat la origini nu atât de închinatul vesel al pocalelor, cât de libaţiile funerare. În ziua amforelor (*Phitoigia*) se deschid vasele; dar aceste amfore, sau *phitoi*, au servit drept sicrie, iar cuvântul desemnează uneori, într-o manieră generală, Hadesul. Poate că putem deduce, din numele însuşi al Anthesteriilor, sensul lor de sărbători de evocare, ce le apropie de *inferiae* ale latinilor; ceea ce ar confirma, printr-o analogie de vocabular, asemănarea reală dintre Anthesteriile greceşti şi Feralia romane. Scopul celor două sărbători este acelaşi: purificarea celor vii prin mulţumirea morţilor." Auguste Diès, *Le cycle mystique. La divinité origine et fin des existences individuelles*, Paris, Felix Alcan, 1909, p. 200 şi passim.

505 Vezi D. Protase, *Riturile funerare la daci şi daco-romani*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971.

506 Despre deosebirile dintre înhumare şi incinerare, Jean Coman, *op. cit.*, p. 256-257: "Înhumarea să ateste oare credinţa în imortalitatea trupului, în timp ce incineraţia să o nege? Lucrurile nu sunt aşa de clare. Putem doar releva faptul că, în epoca de bronz, în cadrul ritului de incinerare a cadavrului, în urne şi în capacele acestora se practicau nişte găuri, un fel de «ferestre ale sufletului», pentru ca sufletele sau «umbrele» să poată reveni din când în când să-şi revadă cenuşa. Sufletul vrea deci să păstreze legătura şi unitatea cu trupul chiar şi sub formă de cenuşă, probabil deoarece sufletul nu poate reprezenta singur fiinţa completă a omului".

diferenţe, anticosmismul şi metempsihoza.

Pentru a delimita dimensiunile anticosmismului atribuit de Blaga dacilor, trebuie făcută distincţia între indiferenţa faţă de viaţă, specifică moralei eroice, şi repulsia faţă de viaţă, caracteristică misticii orfice. Fiecare implică o altă concepţie escatologică. Comportamentul religios al geto-dacilor, atât cât a putut fi el reconstituit, se subsumează primei atitudini. Dispreţul faţă de viaţă este una din trăsăturile de sorginte indoeuropeană ale religiei trace, făcând parte din ideea de imortalitate eroică. Curajul şi dreptatea sunt condiţiile de a deveni demn de banchetul lui Zamolxe din lumea cealaltă. "Geţii cred în nemurirea lor", scrie Herodot. "Credinţa geţilor e că ei nu mor şi că cel care piere se duce la Zamolxe". Prin moarte, geţii "se mută" în împărăţia de dincolo, spre a duce mai departe o viaţă asemănătoare celei de până acum, cu deosebirea că e o viaţă lipsită de griji, fericită, îndestulată cu "toate bunătăţile"[507]. Înaintea lui Erwin Rohde, în 1880, Gr. Tocilescu observa deja că tracii aveau credinţa unei "adevărate învieri dincolo de această lume în reală continuare în altă lume a vieţii duse pe pământ"[508].

Promisiunea vieţii fericite în lumea de apoi anulează spaima de moarte, creează chiar un *appetitus mortis*. În discuţia cu Magul, un cioplitor grec observă cu perplexitate că, pentru daci, naşterea este un prilej de tristeţe, iar viaţa este lipsită de preţ, pierderea ei neprovocând nici o durere: "Pe-aicea se boceşte naşterea şi totuşi – / eu cunosc atâtea ţări şi pot s-o spun – / nu este-un alt popor să-şi mistuie / viaţa ca al tău, înalte Preot! / Ieri am văzut un joc. Flăcăi săreau peste o suliţă. / Se sprijineau de o prăjină şi zburau / – numai aşa: u-hai-hop! / Când unul dintre ei rămase mort / cu burta spintecată-n ţeapă, / ceilalţi începură-a râde-n hohote de stângăcia lui. / Şi totul fu numai un joc". Blaga face aici aluzie la două din temele religiei

507 Apud I. I. Russu, *Religia geto-dacilor*, p. 118-119. Jean Coman arată că "strămutarea", "schimbarea de locuinţă" sau "întoarcerea" celor morţi nu implică nici ideea de resurecţie (în sens christic), şi nici pe cea de metempsihoză (în sens orfic), ci presupune o continuitate "în carne şi oase", *op. cit.*, p. 251 sqq.
508 Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, p. 685-686.

trace notate de Herodot. La Trausi, trib de neam tracic, scrie istoricul grec, "atunci când se năştea un copil, toate rudeniile lui înconjurându-l, plângeau asupra relelor pe care avea să le sufere din momentul ce văzuse lumina zilei, şi numărau gemând toate mizeriile omeneşti care-l aşteptau. La moartea însă a unuia din concetăţenii lor, ei se dădeau dimpotrivă veseliei, îl acopereau cu pământ în mijlocul glumelor şi-l fericeau de a se fi sfârşit, fiind mântuit de relele acestei vieţi"[509].

A doua temă, observată încă de la apariţia piesei de către Sextil Puşcariu[510], este ritualul geto-dac al trimiterii de mesageri la Zamolxe prin ordalia cu suliţi: "Ansa trebue sa spunu cum Getii se credu nemuritori", relatează Herodot în traducerea şi ortografia lui Tocilescu. "Ei au convingerea co nici de cum nu moru, ci co apuca drumulu cotre Zalmolxis, pe care unii ilu tinu dreptu Gebeleizis. D'in cinci in cinci anni ei trimitu la ellu cá solu pe unulu d'intr-ensii trasu la sorţi, si-i dau sarcin'a de ce le face în de obste trebuintia. Unii d'in ei se punéu, la rendu, tiindu câte trei sulitie in mana; iaru altii apucàndu de màni si de picióre pe solulu loru cotra Zalmolxis, ii facéu ventu in susu d'asupra sulitieloru, si daca ellu muria intiepatu, ei credéu co dieului le este priinciosu; déro daca nu more, îi spune batjocure si-lu dojenescu ca pe unu omu reu. In fine, dupo ce l'au insultatu bine, trimitu dieului unu altulu, si-i dau acea sarcina, pe càtu tiempu ellu se afla anco cu viatia"[511]. Istoricii religiilor au subliniat funcţia de imortalizare a unor asemenea imolaţiuni impuse (sau sacrificii voluntare)[512], dar Blaga nu pune accentul pe moartea iniţiatică, ci pur şi simplu pe *appetitus mortis* al dacilor.

---

509 Apud A. D. Xenopol, *op. cit.*, p. 86. De asemenea, se ştie că în tribul geto-dac al Cobryzilor, "se obişnuieşte ca copilul să fie plâns la naştere şi să se considere fericit omul care moare", *Izvoare privind istoria României*, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1964, p. 635.

510 În Raportul pentru decernarea premiului dat de Ministerul Artelor pentru cea mai valoroasă operă apărută în 1921. Apud George Gană, *Note, variante, comentarii*, la *Opere*, vol. 3, p. 417.

511 Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, p. 680.

512 Mihai Nasta aşază proba cu suliţi în rândul riturilor de imortalitate patronate de zeul indoeuropean al cerului şi al războiului. *Op. cit.*, p. 343.

La fel de semnificativă este moartea cântăreţului Madura, povestită de Zemora. Retras într-o cetăţuie, aedul mizantrop îşi "ucide sufletul" în singurătate. El dispare purtat de un cal cu "copite de-argint", care, ulterior, se întoarce singur la castel. E vorba de aceeaşi călătorie în lumea de dincolo ca în *Tinereţe fără bătrâneţe*. Dar dacă, în basm, protagonistul se reîntoarce în cele din urmă pe pământ, atras de dorul locurilor natale, în piesa lui Blaga aedul dac refuză întoarcerea, deoarece nimic nu îl leagă de lumea aceasta. "Nu-ţi pare că auzi amarul râs / al celui care nu mai vrea să se întoarcă în viaţă / şi-şi trimite calul singur înapoi?", întreabă Zemora. Încărcătura biografică nu este greu de descifrat, Blaga atribuind aedului propriile sale sentimente de poet rănit, care se retrage în locuri izolate, la munte, şi refuză dispreţuitor, orgolios de singurătatea sa tragică, să se întoarcă în lume.

După cum arătam, ideea eroică a supravieţuirii în trup, în Insulele Fericiţilor, este diferită de ideea orfică a metempsihozei, care presupune o supravieţuire în spirit. La începutul secolului nostru, Vasile Pârvan emisese ipoteza că tracii credeau în nemurirea sufletului, concepţie combătută mai apoi de Lucian Blaga, Mircea Eliade sau I. I. Russu. În 1943, într-un articol din *Insula lui Euthanasius*, Mircea Eliade distinge între două forme de existenţă post-mortem: supravieţuirea şi nemurirea[513]. În critica pe care o aduce în acelaşi an studiului lui Pârvan, Blaga optează pentru prima din cele două variante, definind *post-existenţa* tracilor ca o supravieţuire, ca un "mod de trăire trupească"[514]. Dacii din drama lui Blaga nu se tem de moarte deoarece ea nu reprezintă o ruptură existenţială, ci o schimbare de locuinţă. Lumea morţilor continuă lumea viilor, astfel încât accidentul tânărului căzut în ţeapă nu este o tragedie, ci o întâmplare banală, chiar amuzantă.

---

513 Mircea Eliade, *"Locum refrigerii"*, în *Drumul spre centru*, Antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu şi Andrei Pleşu, Bucureşti, Editura Univers, 1991, p. 216.

514 *Getica*, p. 82. Opţiunea scriitorului trebuie fără îndoială pusă în legătură cu propriile fantasme, el alegând acea teorie care rezonează cu fondul său aperceptiv. Atât poziţia teoretică din *Getica*, cît şi viziunea din *Zamolxe*, vin în continuarea intuiţiei originare relatate în *Hronic*, conform căreia "Mort trebuie să fie ca şi viu... Când eşti mort, trăieşti mai departe şi nu ştii că ai murit".

Totuşi, personajele dramei nu sunt numai indiferente faţă de viaţă, ci manifestă o anumită repulsie faţă de ea. Cântăreţul trac refuză să revină în lume, copiii nenăscuţi trebuie conjuraţi spre a se naşte. Chiar dacă nu acceptă teoria spiritualistă a lui Pârvan, Blaga asumă totuşi atitudinea anticosmică subiacentă ei. Pentru dacii săi, la fel ca pentru Platon, lumea reprezintă o închisoare, un loc al suferinţei şi al iluzionării. O mărturie istorică târzie, a lui Pomponius Mela, susţine că "dispreţul morţii la geţi provine din cauza variate: unii cred că se vor reîntoarce sufletele celor morţi; alţii că, deşi nu se întorc, totuşi nu se sting, ci trec către locuri mai fericite; alţii, în fine, că pier, dar că aceasta este mai bine decât a trăi"[515]. Prima credinţă trimite la metempsihoza orfică, cea de-a doua la escatologia eroică, iar cea de-a treia la un materialism pesimist curent, combătut de Socrate în *Phaidon* (este acelaşi Socrate care îi apare lui Zamolxe în viziunile extatice din peşteră). Imaginând obiceiurile funerare ale dacilor, Blaga realizează de fapt o sinteză a acestor credinţe: personajele sale cred în întoarcerea morţilor, dar aceasta nu este de dorit, deoarece existenţa de apoi este fericită şi luminoasă, în timp ce existenţa terestră este chinuitoare şi întunecoasă.

Blaga face în felul acesta o concesie viziunii platonizante a lui Pârvan, lăsând ca mitologia tracă "originară" să fie contaminată de mistica orfico-pitagoreică. Imaginea şirului de copii nenăscuţi pe care bacantele îi ademenesc în viaţă ţine de escatologia populară orfică, prototipul imaginii fiind de căutat la Vergiliu, în *Eneida*, unde, în cursul coborârii în Hades, Enea are prilejul să contemple şirul nesfârşit al tuturor urmaşilor săi (adică întreaga gintă latină), care aşteaptă să se întrupeze. Prin aceasta, scriitorul român suprapune în piesă două momente diferite din istoria religiei geto-dace, şi anume viziunea eroică de tip indoeuropean, în care imortalitatea este concepută ca o supravieţuire fericită în trup, şi viziunea misterică de

515 Apud A. D. Xenopol, *op. cit.*, p 88. Vezi şi comentariul lui Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-han*, p. 47.

tip orfico-pitagoreic, în care imortalitatea este văzută ca nemurire a sufletului[516]. Zamolxe este pus de Blaga să întrupeze două religii succesive, sincretizate de scriitor *ad hoc*, şi anume cultul orgiastic al lui Dionysos-Sabazios[517], la începutul propovăduirii, şi iniţierile misterice ale lui Pan orfic, prin *catabasis eis antron*, la revenirea în cetate.

Cele două atitudini, indiferenţa eroică faţă de viaţă şi anticosmismul orfic, se regăsesc în cele două revelaţii religioase propovăduite succesiv de Zamolxe. Prima atitudine se conjugă cu poziţia dionysiacă a profetului şi se datorează tonusului vital exuberant, trăirii frenetice. "Dac-ar trăi cum a râvnit Zamolxe", spune Magul, "ei [dacii] s-ar mistui ca focul". *Puterea* interioară trezită prin *hieromanie* conferă certitudinea imortalităţii, a indestructibilităţii, ceea ce face ca existenţa terestră să devină nesemnificativă şi indiferentă. Repulsia faţă de viaţă şi de lume, ce defineşte poziţia panică a celui de-al doilea Zamolxe, ascetul reclus, se datorează în schimb unei scăderi a tonusului vital. Viaţa îşi pierde consistenţa şi puterea de atracţie, făcând loc oboselii şi dezgustului. Înlocuirea freneziei dinamice, pe care Magul o numeşte "furtună oarbă", cu ataraxia orfică, pe care Cioplitorul o numeşte "linişte", schiţează traseul interior pe care evoluează Zamolxe, de la profetul dionysiac la contemplativul panic.

Retras într-o peşteră în munţi, Zamolxe trece de la "mişcare" la "linişte", de la patosul dionysiac la apatia panică. Muntele în care profetul se refugiază de ura dacilor este omolog

---

516 Jean Coman crede că religia lui Zamolxe presupune "două grade de iniţiere: un grad la care avea în general acces întreg poporul sau marea majoritate a lui, din rândul căruia era ales prin tragere la sorţi «mesagerul» trimis la Zamolxe din patru în patru ani, şi un grad superior, primit de către «mai-marii» cetăţii care, urmând să meargă, după moarte, la divinitate, îşi petreceau timpul în banchete ritualice". *Op. cit.*, p. 267. Mihai Nasta, în schimb, afirmă că este vorba de două etape, de două concepţii succesive, relatările lui Herodot şi ale celorlalţi istorici antici fiind "stratificate" şi reflectând rezultatul unor sincretisme succesive: "În religia lui Zamolxe cele mai arzătoare probleme nu sunt atât cele ridicate de suprapunea aspectului uranian cu elementele chtoniene (cult al fecundităţii), cât cele ridicate de stratificarea gradată a ritemelor şi a reprezentărilor, ce se dezvoltă pornind de la fondul indoeuropean de practici violente şi de credinţe «barbare» referitoare la accederea la imortalitate, şi sfârşind în cultul «personalizat» al unei religii a imortalităţii, în care transmigraţia sufletelor dă un nou sens imaginii «mutării», iar medierea lui Zalmoxe revalorizează banchetul ritual al frăţiilor, cu scopul de a integra practicile funerare într-o nouă viziune asupra lumii de apoi". *Op. cit.*, p. 353.

517 Cercetătorii mai vechi, precum Tocilescu, Rohde sau Xenopol, considerau că "zeitatea lui Zamolxis (mai târziu, însuşi acesta) nu era decât o nouă formă a lui Dionysos sau Bacchus" (*Istoria românilor*, p. 83). Cercetătorii mai noi, în schimb, I. I. Russu, Mircea Eliade, Jean Coman, cred că Zamolxe nu are nimic de-a face cu orgiasmul, ca dovadă şi reforma prin care Deceneu, preot al religiei lui Zamolxe, a impus stârpirea viţei de vie

muntelui din autobiografia poetului, unde Blaga îşi aminteşte că se retrăsese în 1917-1918, pentru a se scufunda "într-o vârstă arhaică, la adăpost faţă de tumulturile istoriei". Blaga se regăseşte cu plăcere în miturile traco-geto-dace care îmbină în aceeaşi imagine muntele sacru, ca simbol ascensional, cu peştera, simbol al introversiunii. Pe vârf de munte, poporul trac al Satrilor avea un oracol al lui Bacchus, asemănător oracolului delfic. Pe muntele Pangeu, spune legenda, Orfeu se închina în fiecare dimineaţă lui Apolo. Peştera din muntele Kogaionon era, după spusele lui Strabon, locul de recluziune al marilor preoţi daci, care "imitau în totul" pe Zamolxe[518]. Grota din inima muntelui este un loc de regenerare şi de revelaţie, acest topos religios regăsindu-se în majoritatea religiilor de mistere.

Prin figura lui Zamolxe, Blaga îşi modelează stilistic, în matricea viziunii trace, trăirile din perioada de recluziune la munte. Închis în peşteră, Zamolxe ar putea spune, la fel cu creatorul său, că "istoria, dispărând din câmpul meu vizual, dobândea un profil aproape abstract. Astfel curiozitatea de observator mi-o satisfăceam cu nimicurile veşniciei"[519]. Dispoziţia ataraxică se accentuează tot mai mult în opera lui Blaga, pe măsură ce explozia entuziastă din *Poemele luminii* îşi pierde din energie. Asemeni lui Zamolxe reclus, scriitorul intră o dată cu *Paşii profetului* într-o altă dispoziţie sufletească, într-un fel de torpoare. În *Linişte între lucrurile bătrâne*, el se vede "înconjurat de lucruri bătrâne / acoperite cu muşchi din zilele facerii, / în seara cu cei şapte sori negri / cari aduc întunericul bun". Izolat de lumea fenomenală, el e bântuit de amintirile lumii prenatale: "Dar mi-aduc aminte de vremea când încă nu eram, / ca de-o copilărie depărtată, / şi-mi pare-aşa de rău că n-am rămas / în ţara fără de nume". Aspiraţia poetului către increat e în rezonanţă cu pesimismul mistic al cântăreţului dac ce refuză să se întoarcă pe pământ. "Amintirile" care îi vin din lumea cealaltă fac parte din

şi a interzis orgiile bahice. Vezi Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, p. 705.

518 A. D. Xenonopol, *op. cit.*, p. 84-85.

519 *Hronicul şi cântecul vârstelor*, p. 214, 217. Pentru relaţia de translaţie dintre impresiile magice ale copilului Blaga asupra muntelui şi viziunea mistică asupra muntelui a personajului Zamolxe, vezi Dumitru Micu, *Lirica lui*

anamneza platoniciană, exerciţiu "filosofic" de redobândire a memoriei esenţiale. În escatologia orfică, sufletele care urmează să se reîncarneze beau apa râului Lethe, uitând totul. Cei pentru care uitarea nu e completă vor fi bântuiţi de nostalgia lumii originare, a "ţării fără nume", simţindu-se în lumea aceasta ca nişte exilaţi.

Nemişcarea contemplativă generează senzaţia de mineralizare a trupului. Zeul Pan, simbolul acestei stări, se dizolvă corporal în natură: "Acoperit de frunze veştede pe-o stâncă zace Pan. / E orb şi e bătrân. / Pleoapele-i sunt cremene, / zadarnic cearc-a mai clipi, / căci ochii-i s-au închis – ca melcii – peste iarnă" (*Pan*). "O, stânci, de mult ce v-am privit / m-am prefăcut şi eu în stâncă", spune Zamolxe, închis în peşteră. Imaginea bătrânului înţelept-vrăjitor topit în stâncă e o obsesie a imaginaţiei mitice, avându-şi probabil originea în recluziuni mistice cum erau cele practicate de traci. A. H. Krappe aminteşte, în acest sens, de "legenda răspândită în Asia şi Europa, despre un demiurg sau erou adormit în interiorul unui munte, de unde va ieşi într-o zi pentru a reînnoi lucrurile sublunare"[520]. Mircea Muthu arată că "în cadrul sud-estic «demiurgul» trimite la o constantă etnică străromână: magul lui Sadoveanu sau Voiculescu coboară în linie dreaptă din Zamolxe, investit cu valoare paradigmatică". "În poemele lui Blaga", scrie în continuare criticul, "Pan devine profet sau mag, asemănător tipului clasic, după cum omul-lup sau Berevoiul lui V. Voiculescu se plasează în aceeaşi categorie, de mari iniţiaţi". Toate aceste figuri apar la trecerea de la vârsta pastorală la cea agrară, când legătura magică a omului cu animalul se rupe şi *totemul* animal este înlocuit cu *strămoşul* legendar semiantropomorf[521].

La scară individuală, Lucian Blaga parcurge o evoluţie creatoare asemănătoare, filtrând figura magică a lui Găman, ţăranul lycantrop din copilărie, în figura mitologică a Ciobanului, iar apoi în figura creştină a sihastrului. Distanţa de la frenezia dionysiacă a Ciobanului la

Lucian Blaga, p. 56-57, şi Mircea Vaida, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, p. 91.

520 A. H. Krape, *La genèse des mythes*, Paris, Payot, 1952, p. 216.

ataraxia contemplativă a sihaştrilor este străbătută de Zamolxe în anii de recluziune. Experienţa interioară a personajului dezvăluie alchimia sufletească prin care "furtuna" se transformă în "tăcere". Ucenicii primului Zamolxe, ce au început să se răspândească după alungarea profetului din cetate, erau nişte bacanţi, în acord cu religia orgiastică a acestuia. Ucenicii celui de-al doilea Zamolxe, ce vor apărea, prin similitudine, după moartea profetului, deci dincolo de sfârşitul piesei, vor fi nişte anahoreţi practicând purificările şi "viaţa orfică". Documentele antice atestă existenţa a numeroase secte de "săraci" (*abioi*), "puri" (*ktistai*), "comunitari" (*polistai*), "călători prin nori" (*kapnobatai*), "pioşi" (*theosebeis*), respectaţi de masa mare a dacilor datorită ascetismului lor[522]. Din aceste practici păgâne vor lua naştere numeroasele vetre de sihăstrie din Daco-Romania creştinată[523].

"Încreştinarea" lumii, constatată de Pan în finalul *Paşilor profetului*, nu face decât să dea o haină religioasă nouă riturilor şi miturilor trace. Pustnicul, din poemul cu acelaşi nume ce încheie volumul "panic" al lui Blaga, nu este atât un călugăr creştin, cât un ascet orfic, deoarece are un dispreţ platonician faţă de trup. Complet spiritualizat, pustnicul nu poate lua parte la apocalipsa creştină, deoarece a pierdut orice legătură cu trupul pe care învierea din morţi ar trebui să i-l redea. Sihastrul mortificat din *Călugărul bătrân îmi şopteşte din prag* este şi el un contemplativ păgân ascuns în rasa unui ascet creştin. În locul botezului cu apă şi al euharistiei cu vin, el practică un ciudat botez cu ţărână, care are semnificaţia reîntoarcerii trupului în pământ: "Aştept în prag răcoarea sfârşitului. / Mai este mult? Vino tinere, / ia ţărnă un pumn / şi mi-o presară pe cap în loc de apă şi vin. / Botează-mă cu pământ". Dacii, aşa cum îi descrie cioplitorul grec din drama lui Blaga, sunt cu toţii nişte fiinţe aproape reificate:

---

521 Mircea Muthu, *op. cit.*, p. 18-19.

522 Ion Banu, "Zamolxis et le phénomène des sectes", în *Actes du IIe Congrès International de Thracologie*, vol. II, Édités par les soins de Radu Vulpe, Gheorghe Mihăilă, Romulus Vulcănescu et Dan Sluşanski, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980, p. 124 sqq.

523 "Aceşti sihaştrii nu acceptau viaţa în obşte organizată şi vroiau să trăiască izolaţi după propriile lor rânduieli. Ba chiar în obşte, unii sihaştri se zideau în chiliile lor spre a fi cât mai izolaţi de lume. Această claustrare

“Eşti ispitit să crezi că dacii nu nasc din om. / Natura-i plăsmuieşte singură, ea însăşi dintr-o dată / cum îşi face munţii ori izvoarele”.

Aşa cum Zamolxe dionysiac are un corespondent în Cioban, devenit bacant involuntar al profetului, Zamolxe panic are şi el un corespondent în Ghebos. Deşi este şi el un cultivator al viţei de vie, credinţa Ghebosului nu e legată de *hieromania* bachică. Despre el, culegătorii spun că dobândeşte recolte bogate deoarece “a îngropat sub fiecare viţă câte-un stârv de om / găsit pe drumuri ori pe ape”. Acuzat de imoralitate şi profanare, Ghebosul se disculpă revendicându-se de la o altă viziune asupra morţii: “De ce? Fiindcă ei îşi încălzesc la soare sângele / urcându-se-n lăstarii viei mele?” Concepţia populară consideră de obicei morţii nişte prezenţe malefice şi, în consecinţă, îşi propune să restrângă, prin ritualuri purificatoare şi apotropaice, contactul cu ei. Ghebosul nu priveşte însă moartea din perspectiva sufletului infernal, daimonic, ci din cea a trupului panic. Pentru el, moartea nu e decât o mineralizare a fiinţei, o redisoluţie a cărnii în ţărână. Nu există dispariţie propriu-zisă, ci doar o trecere a substanţei dintr-o formă într-alta; morţii nu dispar în neant, ci “se mută” în plantele care se hrănesc din stârvul lor. Forma aceasta de metempsihoză panteistă, în care supravieţuirea este legată de trup, iar nu de suflet, face, după cum arătam, parte din credinţele primitive asupra nemuririi.

Escatologia Ghebosului este şi ea o reluare în registru mitologic a credinţelor magice ale copilului Blaga, trimiţând la imaginea fructelor care cresc pe morminte. În *Elogiul satului românesc* şi, mai târziu, în *Hronic*, vorbind despre “presimţirile” care se nasc în mod spontan în mediul rural, scriitorul îşi aminteşte cum “o fetiţă, prietenă de joacă, se căţăra în prunii cimitirului, crescuţi din morminte. Spunea sărind, că vrea să vadă «ce gust au morţii», şi încerca prunele. Când muşca dintr-o prună amară, spunea că mortul de la rădăcină, trebuie să fi fost rău. Când nimerea în alt pom o prună dulce, zicea că mortul de la rădăcină, trebuie să fi

constituia fără îndoială o continuitate incontestabilă cu spiritualitatea discipolilor lui Zamolxe, de trăire

fost om bun". La fel cu băieţii din *Hronic* care presupun că "Mort trebuie să fie ca şi viu. E aşa că nici nu ştii că eşti mort", fetiţa nu simte că moartea ar provoca vreo ruptură în destinul unui om. Viziunea ingenuă a unui continuum al fiinţei e raţionalizată de Blaga, omul matur, şi atribuită personajelor panice, "orbilor". Unul din ostaşii de strajă la templu, discipol al lui Zamolxe, se răzvrăteşte împotriva dogmei religioase oficiale, după care moartea e o plecare definitivă, şi îi conjură pe cei dispăruţi: "Ieşiţi îngropaţii de vii în pământ – / şi voi azvârliţii pe râuri! / Eu, unul din cei ce rămân credincioşi / lui Zamolxe, vă chem din adânc: / prăbuşiţi sanctuarul!".

Ghebosul are profilul unui vrăjitor semiantropomorf, la limita inferioară a condiţiei umane. Asemeni Vrăjitorului cu "coarne trace" de care, în spusele Magului, ascultă apa, focul, vântul, stelele şi "tot ce nu e", adică duhurile invizibile, Ghebosul stăpâneşte elementele, comunică magic cu ele, face să crească "strugurii din cale-afară mari", "ştie deochia şi piţigoii de pe ramuri". Asemeni Vrăjitorului, care ştie "vrăji poveştile să se prefacă-n adevăr", Ghebosul cunoaşte descântecele care îi dau putere asupra *manei* plantelor şi animalelor. Din punct de vedere religios, Vrăjitorul şi Ghebosul se încadrează în tipologia şamanului, pe care însă Blaga o scoate din mediul credinţelor animiste primitive şi o transplantează în societatea dacă.

Spre deosebire de Ciobanul lycantrop, posedat peste voinţa lui, Ghebosul e perfect stăpân peste puterile întunericului. Sufletul său nu e răpit de duhuri, stăpânul său ştiind să se protejeze: "fiecare cu soarta lui. Eu mi-o port / ascunsă sub cocoaşă, / iar alţii-n lună". Este cunoscut faptul că, în mediul şamanic, infirmităţile fizice sunt un însemn al iniţierii. Şchiopătatul, cocoaşa, lipsa unui ochi sau urechi, a părului etc., malformaţiile în general trădează o vocaţie pentru disciplinele oculte[524]. Stăpân peste lumea spiritului, şamanul poate

---

însingurată." Constantin Daniel, "Zamolxis, ucenicii săi şi claustrarea", în *Luceafărul*, nr. 6-7/ 1984, p. 8.

[524] Despre diformităţile fizice ca stigmat al zeilor, vezi Marie Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant*,

influenţa sau răpi sufletele semenilor săi. Într-o primă variantă a piesei lui Blaga, Ghebosul apare în ipostaza de "zidarul cel rău", care cumpără suflete pentru a le îngropa la temelia noilor construcţii. Cei care fac târgul, şopteşte îngrozit un alt personaj, mor rapid, chinuiţi de duhuri rele. Tema sufletului îngropat magic nu este păstrată în varianta ultimă, dar va fi reluată de Blaga în *Meşterul Manole*. În schimb, despre Ghebos aflăm că "Nici n-o să moară aşa curând. / De-l părăseşte sufletul, el fură pe-al vecinului. / Cu sufletul furat – tâlharul / mai trăieşte-apoi un veac de om". Astfel de puteri psihice vampiroide fac din el o fiinţă de temut, ce trebuie evitată. Dorinţa de a-i pătrunde secretele poate aduce orbirea: "Nu-i bine să-l priveşti prea mult: / îţi putrezesc ochii". În sfârşit, graţie puterii sale vizionare, Ghebosul este singurul care îl recunoaşte pe Zamolxe la reîntoarcerea acestuia în cetate.

Marele Orb

Divinitatea telurică propovăduită de Zamolxe, opusă zeilor panteonului olimpian ai Magului-Preot, reprezintă o puternică sinteză imaginară. Opoziţia dintre religia Magului şi învăţătura profetului nu este doar una între uranian şi chtonian, ci şi una între politeism şi monoteism (Zamolxe, se revoltă Magul, "se închină unui singur Dumnezeu şi şi acela e orb"). Marele Orb se situează în punctul de intersecţie al modelelor cosmologice adoptate de Blaga până la începutul anilor douăzeci, cel grec, cel trac şi cel creştin. El îmbină atributele lui Dionysos, ale lui Pan, precum şi ale noii divinităţi pe cale de a intra în orizontul imaginar al poetului odată cu sfârşitul *Paşilor profetului*: Dumnezeul biblic. Prin "creştinarea" lui Pan, prin trecerea de la mitologia dacilor la religia creştină, Blaga va face un nou pas în sensul

Paris, Librairie E. Droz, 1944, cap. "L'enfant exposé". Despre semnele caracteristice ale vocaţiei de şaman, precum şi despre puterile şi funcţiile acestuia în general, vezi Mario Mercier, *Şamanism şi şamani*, Iaşi, Editura Moldova, 1993, p. 38 sqq. şi passim.

regăsirii de sine, experimentând un decor şi mai apropriat fondului magic folcloric pe care speră să-l redea prin arta sa. Sub influenţa acestui nou model cosmologic adoptiv, imaginea Marelui Orb este contaminată de cea a Dumnezeului biblic, însă în variantă populară românească.

În unele legende folclorice, având un substrat antic însă în pseudomorfoză creştină, Dumnezeu rătăceşte pe pământ, însoţit uneori de Sfântul Petru. Amândoi au înfăţişarea unor bătrâni înţelepţi şi călătoresc incognito, cel mai adesea pentru a pune la încercare calităţile oamenilor (ospeţia, dărnicia etc) şi a-i răsplăti pe merituoşi, respectiv a-i pedepsi pe cei răi[525]. Într-un poem care ar fi trebuit să facă parte din *Paşii profetului*, Marele Orb e înfăţişat ca un pelerin condus prin lume de poet. Deşi păstrează atributul de creator, el se deosebeşte de Dumnezeul biblic prin ideea păgână a întrupării sale în ipostaza de Tată. Este probabil vorba de o *interpretatio* a unui vechi mit local, a cărui travestire în haine creştine a dat naştere unei erezii. Coborârea pe pământ a Tatălui nu are semnificaţia "întrupării" creştine a Fiului, deoarece, în timp ce Dumnezeu-Fiul asumă complet natura umană, fiind o persoană în două naturi (divină şi umană), Dumnezeu-Tatăl din legendele româneşti îşi păstrează exclusiv natura divină, chiar dacă o ascunde în spatele unui chip omenesc. Marele Orb nu este Dumnezeu întrupat în om, ci Dumnezeu deghizat în om. De aceea, Marele Orb din poemul lui Blaga trebuie să se abţină de la cuvânt, căci logosul său şi-a păstrat intactă puterea creatoare: "El tace – pentru că-i e frică de cuvinte. / El tace – fiindcă orice vorbă la el se schimbă-n faptă" (*De mână cu Marele Orb*. Variantă).

Într-unul din manuscrisele din seria *Minciunile lui Dumnezeu*, intitulat *Marele orb*, Blaga dă drept sursă a divinităţii sale una din cunoscutele legende româneşti despre creaţia

525 Lazăr Şăineanu include tema călătoriei divinităţii pe pământ în ciclul "Dumnezeu", "a cărui trăsură caracteristică e apariţiunea fiinţei supreme, a lui Dumnezeu şi a lui Cristos (cu sau fără sfinţi) în mijlocul muritorilor, spre a răsplăti şi pedepsi intenţiunile lor bune sau rele". Vezi *Basmele românilor în comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice*, Ediţie îngrijită de Ruxandra Niculescu, Prefaţă de Ovidiu Bârlea, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 548 sqq.

lumii, publicată de Tudor Pamfile. Legenda spune că Dumnezeu "greşeşte" creaţia, făcând pământul prea întins, încât acesta nu încape sub bolta cerului. În criză de soluţii, el cere sfatul ariciului, de la care află, printr-un vicleşug, că trebuie să încreţească suprafaţa uscatului[526]. Această legendă etiologică, ce motivează apariţia formelor de relief, provine dintr-un substrat religios de tip totemic, unde ariciul este un zeu întemeietor zoomorf[527]. Blaga subliniază faptul că, în această legendă, "Dumnezeu n-a fost în stare să îndrepte singur ceea ce ratase. A avut, zice-se, nevoie, de un sfetnic cosmogonic"[528]. Ariciul este, evident, o divinitate mai *venerabilă*, având un anumit ascendent de înţelepciune asupra mai tânărului Dumnezeu creştin, ceea ce sugerează că e vorba de asimilarea a două tradiţii cosmogonice, una mai veche, de substrat, cealaltă mai prestigioasă dar mai nouă. Blaga nu preia din legendă decât ideea de imperfecţiune a lui Dumnezeu pentru ca, în locul ariciului, să îl poată numi pe om în funcţia de sfetnic cosmogonic. Este prima eboşă a marii teorii pe care filozoful o va dezvolta mai târziu, aceea a funcţiei creatoare complementare a omului în raport cu divinitatea.

În rolurile lui Dumnezeu şi al sfetnicului, drama lui Blaga îi distribuie pe Marele Orb şi pe Zamolxe. Pentru a restrânge atotpotenţa şi atotştiinţa Dumnezeului creştin, Blaga accentuează latura panică a Marelui Orb. Zamolxe îl descrie în termenii unui mare antropomorf, asemănător lui Pan orfic: "Despre Dumnezeu nu poţi vorbi decât aşa: / îl întrupezi în floare şi-l ridici în palme, / îl prefaci în gând şi-l tăinuieşti în suflet, / îl asemeni c-un izvor şi-l laşi să curgă lin / peste picioare, / îl prefaci în soare şi-l aduni în ochi, / îl închipui om şi-l rogi să vie-n sat". Descrierea aduce aminte de profesiunea panteistă de credinţă pe care

526 Tudor Pamfile dă două serii de legende cosmogonice în care, pe lângă figura lui Dumnezeu, intervine şi cea a ariciului. În prima serie, ariciul este un Trickster, deoarece îl face pe Dumnezeu să greşească măsurarea pământului. În cea de-a doua, ariciul este un sfătuitor, deoarece îl ajută pe Dumnezeu să îndrepte ceea ce acesta singur a ratat. Este semnificativ faptul că Blaga nu s-a oprit la prima serie, a Dumnezeului atotputernic păcălit, ci la cea de-a doua, a Dumnezeului ce trebuie ajutat. Cf. *Povestea lumii de demult după credinţele poporului român*, Bucureşti, Librăriile SOCEC & Comp. şi C. Sfetea, 1913, p. 22-24, respectiv 31-39.

527 Vezi Mihai Coman, *Mitologie populară românească*, I, *Vieţuitoarele pământului şi ale apei*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, Cap. "Ariciul".

528 *Marele Orb*, în *Izvoade*, p. 225.

o face Faust în faţa "creştinei" Margareta, Marele Orb fiind omolog nu lui Dumnezeu, ci Duhului Pământului din poemul lui Goethe. Într-o variaţiune pe tema lui *Faust*, şi anume în fragmentul *Pustnicul* ce încheie *Paşii profetului*, Blaga aduce în scenă un Spirit al Pământului care, din adânc, "pribegind prin cosmice vâltori", îşi doreşte "să fii pământ – şi totuşi să luceşti ca stea". Spiritul Pământului şi Marele Orb au amândoi structura unui *imanent care urcă*, fiind, în ultimă instanţă, figuri mai apropiate de *puterea* magică decât de Dumnezeul biblic. Încă de la apariţie, Sextil Puşcariu identifica în Marele Orb "puterea oarbă a naturii, care se manifestă într-un vecinic zbucium după desăvârşire"[529], adică principiul existenţei cosmice, voinţa de viaţă.

În eseul *Marele Orb*, Blaga sublimează metafora poetică panteistă în conceptul neoplatonic de *anima mundi*. Marele Orb este principiul animic care, aflat la egală distanţă între Intelectul divin (lumea ideilor) şi materia inertă, dă viaţă lumii[530]. Cosmosul este menţinut în existenţă de această forţă de coeziune, care modelează materia amorfă după tiparul ideilor eterne. Blaga îi atribuie Marelui Orb nu funcţia ideatică a Intelectului divin, ci funcţia energetică a Sufletului cosmic: "Să admitem [...] că în lume lucrează un spirit divin, ca sufletul într-un corp. [...] se pare că adesea însuşi principiul «tatonează» în căutarea unor soluţii pe care nu le găseşte. S-ar spune că spiritul lumii se căzneşte, se frământă, încearcă, îşi părăseşte proiectele, înaintează treptat, dibuind de multe ori ca un orb, care dispune de unele elemente de orientare, dar care e lipsit de vederea clară, solară".

Ucenicii care urmează învăţătura lui Zamolxe devin şi ei "orbi". Blaga imită modul antic de a atribui credincioşilor însuşirea definitorie a zeului. Astfel, oficianţii lui Sabazios erau numiţi *saboi*, ai lui Bacchos – *bacchoi* etc. Aceasta se întâmplă în special în credinţele

529 Apud George Gană, *Note, variante, comentarii*, la *Opere*, vol. 3, p. 418. În acelaşi sens, Nicolae Tertulian susţine că "*Orbul* lui Zamolxe este simbolul existenţei plenare, inconştiente, pur organice" (*op. cit.*, p. 181).

530 În sistemul lui Plotin, universul ia naştere prin trei emanaţii succesive din Unu: Intelectul, Sufletul şi Lumea. Plotin, *Ennéades*, V, Texte traduit par Émile Bréhier, Paris, Société d'édition "Les Belles Lettres», 1931, tratatul

bazate pe "împărtăşanie", în care zeul pătrunde în devot şi îl ia în posesie. Retras în peşteră, Zamolxe nu mai poate să decidă: "duhul meu – al meu sau al pământului"? A fi "orb" înseamnă a împărtăşi condiţia panteistă a Marelui Orb, a deveni una cu *anima mundi*. Formulele iniţiatice de identificare cu forţa cosmică dezvăluite de profet sunt: "Fii izvor!", "Fii fulger!". "Şi oare Dumnezeul orb al său e altceva, se întreabă cioplitorul grec, decât ăst fel al firii şi al dacilor– / sălbatic, chinuit, orb, straniu şi veşnic frământat?".

În primele variante ale piesei *Zamolxe*, condiţia Marelui Orb apare într-o lumină mult mai tragică: "Nu eşti tu marele chinuit care se zbuciumă veşnic încercând să creeze lucruri nouă; nu eşti tu cel care sufere şi cade înfrânt; ori nu eşti tu marele chinuit care nu vede lumina de el creată şi pe care noi copiii tăi te purtăm de mână? Suntem creaturile tale, dar ţie îţi trebuie ajutorul ce ţi-l poate da lumina noastră. Nu suntem oare de aceea ca să luăm pe umerii noştri ceva din rostul tău, tragicule Dumnezeu? Tristule orb, tăcutule orb, puternicule orb, nu suntem oare noi mântuitorii tăi, noi sălbaticii copii?" Patetismul lui Zamolxe, cenzurat în varianta finală de Blaga în virtutea programului de obiectivare a "stărilor nude" şi a "violentelor sfâşieri lăuntrice", dezvăluie puternica încărcătură afectivă pe care simbolul îl are pentru creatorul său. Fiinţa aceasta care încearcă mereu să se nască, care se simte încontinuu respinsă, care suferă sentimentul înfrângerii, care îşi impune să tacă, care trăieşte spaima nemanifestării şi a nevederii luminii, exprimă întreg complexul de angoase al micului Lucian, închis în identitatea unei fiinţe moarte, nereuşind să se afirme pe sine. Marele Orb este simbolul inconştientului infantil al poetului, de dinainte de ieşirea sa în lumină şi existenţă. În primele variante ale piesei, Zamolxe însuşi fusese conceput drept Marele Orb, profet şi zeu izgonit de către oameni, obligat să rămână "singur [...], singur. Singur", regresând la tăcerile magice "din care poţi privi în dosul lumii". "Orbii" lui Zamolxe "se simt în moarte ca acasă". "Numai cine nu trăieşte e nemuritor", susţine soldatul de strajă, "orb" şi el, reformulând de

"Sur les trois hypostases qui sont principes" şi passim.

fapt intuiţia copilului Lucian că non-existenţa este şi ea o formă de existenţă.

Dionysos, Spiritul Pământului, Dumnezeul folcloric, Marele Orb, toate aceste divinităţi gravitează în jurul eului nocturn al scriitorului, fiind personificări ale fondului magic. Ca simbol al inconştientului cosmic, Marele Orb deţine puterea, nu însă şi lumina intelectului. Aceasta din urmă este atribuită de către Blaga oamenilor, care contribuie fiecare cu o Idee proprie la iluminarea forţei oarbe: "În comparaţie cu spiritul divin, care animă şi organizează pe dinăuntru lumea, noi oamenii suntem desigur foarte neputincioşi. Este însă de bănuit că în noi s-a aprins o anume «inteligenţă», de larg orizont, care sondează tainele existenţei într-alt chip decât o face Marele Spirit, şi într-un mod ce ar putea să fie de folos acestui Mare Spirit. Inteligenţa ar putea să ne aducă pe noi oamenii în situaţia de a vedea uneori absurdul, contra-sensul, care se furişează în atâtea alcătuiri ale lumii. Nu înseamnă aceasta că noi, bietele creaturi, am putea să fim uneori de ajutor Spiritului cosmic? Poate că Dumnezeu este marele orb, care aşteaptă ca noi, fiii săi, să-l ducem de mână, întrucât noi avem vederea solară, pe care el n-o are". Divinitatea imaginată de Blaga suprapune conceptul neoplatonic de *anima mundi* imaginii folcloric-păgâne a unui Dumnezeu imperfect, care are nevoie de "sfetnici cosmogonici". "Parabola cu Orbul" povestită de Zamolxe descrie această ierarhie: "Le-am spus: Noi suntem văzători, / iar Dumnezeu e-un orb bătrân. / Fiecare e copilul lui / şi fiecare îl purtăm de mână. / Căci nu eşti tu Dumnezeire neînţelesul orb, / ce-şi pipăie cărarea printre spini?". Omul este purtătorul unui principiu ce completează puterile divine. Ca divinitate ce lucrează în materie, Marele Orb este legat de inconştient sau, cu un termen mai venerabil, de suflet. Omenirea, ca îndrumător al forţei oarbe, este legată de conştiinţă, de spirit.

În cadrul acestei concepţii de orientare romantic-iraţionalistă, Blaga atribuie principiului ontologic o natură inconştientă, văzând oamenii ca nişte emergenţe insulare ale conştiinţei. Deşi nu posedă puterile stihiale ale Marelui Orb, ei pot în schimb să aducă o rază din lumea ideilor, care să orienteze aceste puteri pe calea corectă, aşa cum ariciul îl îndrumă pe

Atotputernic în modelarea lumii. Încă o dată, iese în evidenţă faptul că divinitatea cade la Blaga peste intuiţia misterului infantil, care iradiază fascinant din adâncuri, dar are nevoie de luminile conştiinţei mature pentru a ieşi la suprafaţă. Orbul din noi este sinele magic, mesajul profetic al lui Zamolxe fiind un mesaj despre identitatea noastră inconştientă, chinuită, dramatică. Sfetnicul din noi, în schimb, este eul care se desprinde din totul confuz şi se afirmă pe sine, care aduce în tenebrele increatului lumina creaţiei şi a autocreaţiei.

Ruptura dintre suflet şi spirit

Omul este o fiinţă dual㠹 alcătuită dintr-un *orb* şi un *sfetnic*. Orbul, sufletul inconştient, participă la Anima mundi, în timp ce sfetnicul, spiritul conştient, participă la Intelectul divin. Panteismul dionysiac al primului Zamolxe era, după cum observă Nicoale Balotă, un panpsihism, pentru că frenezia orgiastică permitea degajarea sufletului (*psyché*) din materie. Panteismul panic al celui de-al doilea Zamolxe este un panspiritualism, pentru că ataraxia contemplativă mortifică trupul, dizolvându-l în natură, şi determină degajarea spiritului[531]. Idealurile, aparţinând lumii Ideilor platoniciene, sunt partea cea mai subtilă a fiinţei umane.

Contemplaţia are drept scop sublimarea masei amorfe de gânduri inconştiente în idealuri cristaline. “Cei mai aleşi dintre oameni”, scrie Blaga în *Pietre pentru templul meu*, ”se lasă conduşi în viaţă de un ideal născut din ei înşişi: ei sunt ca orbii, cari se lasă purtaţi de mână de copiii lor.” Aforismul realizează un autoportret spiritual, indicând că originea psihologică a imaginii orbului se află în sentimentul de posesie de către o tendinţă inconştientă, care îl “ipnotizează” pe om. Blaga recunoaşte, în fond, în mod indirect, că idealurile sale creatoare

531 Relaţia subtilă dintre reificarea panică şi spiritualizarea orfică este explicată de N. Tertulian astfel: “Oricât de paradoxal ar părea, tendinţa către o «naturalizare» şi «vegetalizare» a existenţei umane este uneori o formă de

sunt cristalizări ale fondului magic.

Degajarea spiritului din carne era scopul religiilor de mistere şi al iniţierilor mistice din perioada antichităţii târzii. Or, spre deosebire de ceea ce credeau primii cercetători ai religiei trace (Tocilescu, Xenopol), reforma religioasă săvârşită de Zamolxe în Dacia nu se leagă de cultul lui Dionysos-Sabazios, ci se integrează în categoria misterelor, semănând cu ritualurile eleusine şi cu doctrinele orfico-pitagoreice. Herodot amintea tradiţia conform căreia Zamolxe fusese un discipol al lui Pitagora, ipoteză care, în ciuda minimei sale veridicităţi istorice, de care se îndoieşte Herodot însuşi, subliniază cel puţin înrudirea ideologică a celor doi întemeietori de religii. Blaga îşi construieşte piesa pe scheletul acestei tipologii antice a misterelor, cel de-al doilea Zamolxe, profetul panic, fiind propovăduitorul unei învăţături orfico-pitagoreice.

Retragerea sa în peşteră, după alungarea din comunitate, imită celebra recluziune a profetului dac aşa cum a fost relatată de Herodot: Zamolxis "a pus să i se clădească o sală de primire unde-i găzduia şi-i ospăta pe cetăţenii de frunte; în timpul ospeţelor, îi învăţa că nici el, nici oaspeţii lui şi nici urmaşii acestora în veac nu vor muri, ci se vor muta numai într-un loc unde, trăind de-a pururea, vor avea parte de toate bunătăţile. În tot timpul cât îşi ospăta oaspeţii şi le cuvânta astfel, pusese să i se facă o locuinţă sub pământ. Când locuinţa îi fu gata, se făcu nevăzut din mijlocul tracilor coborând în adâncul încăperilor subpământene, unde stătu ascuns vreme de trei ani. Tracii fură cuprinşi de părere de rău după el şi-l jeliră ca pe un mort. În al patrulea an se ivi însă iarăşi în faţa tracilor şi aşa îi făcu Zamolxis să creadă în toate spusele lui"[532]. Ca deosebiri faţă de Herodot, se poate menţiona că, la Blaga, recluziunea nu este deliberată şi nu urmăreşte un scop demonstrativ; ea nu are loc în încăperi subterane amenajate, ci într-o peşteră sălbatică; de asemenea, nu durează trei, ci şapte ani.

discret spiritualism. A asimila mişcările şi gesturile umane cu delicatele armonii din câmpul naturii organice este o formă de a le purifica". *Op. cit.*, p. 175.

Nu asemenea conjuncturi exterioare îl interesează însă pe scriitorul român, ci experienţa religioasă trăită de personaj. Blaga încearcă să refacă empatetic procesele de psihologie mistică presupuse de ritualul trac al recluziunii. Torpoarea panică este dusă până la limita "nemişcării", la catalepsie; locul lui Hypnos e luat de Thanatos, chiar dacă e vorba de o moarte iniţiatică. Starea de somnolenţă letală se va accentua progresiv de la *Paşii profetului* la *Lauda somnului*, poetul transpunându-se tot mai adesea în simţurile anesteziate ale unui ataraxic: "De mână-aş prinde timpul ca să-i pipăi / pulsul rar de clipe. / Ce-o fi acum pe pământ? / Mai curg aceleaşi stele pe fruntea lui în stoluri / şi din stupii mei / mai zboară roiuri de albine spre păduri? // [...] // Gândul meu şi veşnicia seamănă / ca nişte gemeni. / Ce lume se va zbate azi în valurile zilei?" (*Gândurile unui mort*).

Eul poetic se scufundă tot mai adânc în tunelul vertical ce duce în "oceanul somnului". El iese în afara categoriilor spaţio-temporale, timpul se dilată şi individul intră în rezonanţă cu ritmurile astrale. Spaţiul se resoarbe, locurile depărtate se apropie, obstacolele devin transparente. Letargic, Zamolxe se întreabă: "M-am coborât tot mai adânc în suflet / Unde sunt, unde sunt? / Tot în peşteră? / Inima vrea să-mi sară din piept – / Văd prin munţi: / cetatea nu se mişcă şi totuşi ne-apropiem / de-acum. / *Încet ca şi cum ar invoca nişte duhuri*: / O frunză cade-n noapte, / un veac se scurge-n mine. / Altă frunză cade-n noapte, / alt veac trece-n mine".

Constantin Daniel face o profundă analiză a stărilor de deprivare senzorială caracteristice recluziunilor în întuneric[533]. Ca fenomen psihologic, e cunoscut faptul că izolarea conştiinţei de stimulii exteriori tulbură sistemul individului de integrare în realitate, reprezentarea spaţiului, a timpului, a mişcării, a formelor, şi dă naştere unor halucinaţii

---

532 Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, vol. II, p. 173-174.

533 Cercetătorul este de părere că "misterele tracilor, sanctuarele de iniţiere ale tracilor, misterele înşelăciunii" de care aminteşte Clement din Alexandria, presupuneau izolarea iniţiaţilor în camere subterane, pentru ca aici ei să trăiască, după modelul recluziunii lui Zamolxe, experienţe de deprivare senzorială ce provocau viziuni mistice. Constantin Daniel, *op. cit.*, p. 8.

senzoriale foarte vii şi plastice[534]. Viziunile din primele stadii ale introversiunii sunt încadrate de ştiinţele psihologice între fenomenele hipnagogice, numite şi *autofenoemene de luminiscenţă*[535]. În stările sale de introversiune, Blaga descoperise şi el scintilaţiile de lumină şi melodiile de sirenă ce însoţesc meditaţiile ascetice, găsindu-le un corelativ în lecturile sale pe marginea tehnicilor mistice indiene[536]. În *Zamolxe*, el are prilejul să obiectiveze aceste procese de creaţie, atribuindu-le protagonistului, care devine o oglindă mitologică în care scriitorul se contemplă detaşat pe sine însuşi.

Anticii interpretau apariţiile vizionare drept umbre ale morţilor, *eidola*, urcate din Hades[537]. Incubaţiile şi descinderile în peşteri sacre erau o formă de coborâre iniţiatică în

534 "Subiecţii le-au descris ca fiind asemănătoare cu cele rezultate din intoxicaţia cu mescalină. Ca şi acestea, în dinamica lor, halucinaţiile în izolare au urmat un anumit model: iniţial puncte de lumină, apoi modele geometrice simple care s-au complicat progresiv realizând figuri ce puteau fi recunoscute (şiruri de bărbaţi galbeni cu gurile deschise), apoi scene tot mai integrate cu desfăşurarea unor procesiuni pe o stradă etc. În timp ce manifestările halucinatorii se produceau tot mai amplu, alte canale senzoriale erau deschise: subiecţii reactivi auzeau voci, coruri (cu impresie stereofonică), apoi simţeau descărcări electrice cutanate sau alte halucinaţii tactile şi somatice." Vasile Predescu, *Psihiatrie*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976, p. 113.

535 John Müller, *Les phénomènes fantastiques de vision*, Coblence, 1826.

536 Iată, spre exemplu, câteva fenomene de meditaţie, aşa cum le descrie un ascet hindus: luminile; dispariţia cadrului fizic şi a timpului; sunetele inaudibile, apariţiile luminoase; sentimentul separării de trup; călătorii aeriene; conştiinţa cosmică. "Sunetele inaudibile sunt acea melodie mistică percepută de yoghini la începutul ciclului de meditaţie. Aceasta poartă numele de *nada anusandhana*, adică «investigaţie dirijată asupra sunetelor mistice». Ea este semnul unei purificări a canalelor fluidice sub influenţa respiraţiei controlate. Sunetele vin prin urechea dreaptă; chiar dacă urechile sunt astupate, ele se aud distinct." "În cursul meditaţiei apar o serie de lumini, datorate concentrării. La început, pe frunte se iveşte un punct luminos, de culoare albă, cât vârful unui ac, între cele două sprâncene. Rămânând cu ochii închişi, apar diverse lumini albe, galbene, roşii, fumurii, sau fulgere, luminiţe precum focul, cărbunele incandescent, muşte luminoase, luna, stelele, soarele." "La început, mici sfere albe de lumină plutesc în jurul ochiului mental. După câteva luni, dimensiunea acestor lumini va creşte, devenind o flacără mai mare decât soarele, ce pare inconsistentă şi se disipează imediat. Ea izbucneşte în dreptul frunţii şi al tâmplelor, producând o senzaţie de bucurie şi fericire extremă şi dând naştere dorinţei de a prelungi aceste senzaţii. Aceste lumini sunt semnul unei stări intermediare, între două planuri ale realităţii. Apoi apare o lumină orbitoare, a cărei strălucire nu poate fi înfruntată şi îl obligă pe yoghin să-şi întoarcă de la ea viziunea mentală. Ea emană din canalul fluidic care traversează de la un capăt la altul coloana vertebrală; sediul ei este în inimă. Unii practicanţi sunt foarte speriaţi şi nu mai ştiu ce să facă. În această lumină apar o serie de forme şi fiinţe ce aparţin «lumii astrale». Ele seamănă cu fiinţe umane, dar nu au corp, corp fizic. Ele au dorinţe, iubiri, uri, la fel cu oamenii. «Corpul» lor este plăcut şi se pot deplasa liber. Au puterea de a se materializa, a se dematerializa, a se multiplica, precum şi pe aceea de clarviziune etc." Shri M. Venkataramiah, *Talks with Ramana Maharshi*, Tvinvannamalai, India, 1939, p. 48-52.

537 Coribantismul, cult orgiastic înrudit cu menadismul, dădea în trecut numele unei boli mentale în care posedatul "vede spectre în faţa ochilor şi aude clinchete continue în urechi. Bolnavii sunt chinuiţi de o insomnie permanentă, dorm cu ochii deschişi". Salmasius, citat de P. N. Rolle, *op. cit.*, vol. I, p. 247-248, 250. Mai exact, ritul coribanţilor avea puterea să vindece o astfel de boală, antrenându-l pe bolnav într-un dans cu mişcări convulsive ale corpului şi în special ale capului, ce provocau "revenirea" la conştiinţa normală.

infern, pentru dobândirea cunoaşterii şi a imortalităţii[538]. Protagonistul dramei lui Blaga se plânge şi el că grota îi este tot mai des bântuită de figuri fantomatice: "Nălucile apar mai multe azi, / sunt chinuri care muşcă-n pietre. / Altădată nopţile-mi erau un leagăn de odihnă, / iar ziua lucrurile dimprejur se prefăceau în mine / într-un vis atât de liniştit, / că reci şi jilave şopârle veneau / să caute soarele / pe picioarele mele goale". Prin "incubaţia" în peşteră, Zamolxe ajunge "pe marginea acelui lac, care se cheam-al morţilor / şi al acelora cari încă nu-s născuţi", de unde "vin numai visurile".

Aşa cum Patrocle îi apare lui Ahile în somn sub formă de *oneiros*, trei apariţii emblematice îl vizitează pe Zamolxe. Prima e un moşneag care ţine în mână o cupă cu cucută, a doua – un tânăr cu o coroană de spini pe frunte, a treia – un bărbat mai în vârstă, legat pe un rug de flăcări, în care Octav Şuluţiu recunoaşte figurile lui Socrate, Christos şi Giordano Bruno[539], "profeţi" jertfiţi pentru ideile lor. Asemeni demonului lui Socrate, ei sunt nişte sfătuitori, fiind numiţi de Alexandru Paleologu "daimonii lui Zamolxe"[540]. Toţi trei îi anunţă profetului sfârşitul recluziunii şi necesitatea întoarcerii în lume, dar îi prevestesc şi moartea tragică[541].

În urma acestei *nekya*, consultare a morţilor, Zamolxe hotărăşte, la fel cu Zarathustra al lui Nietzsche, să revină în cetate pentru a împărtăşi oamenilor noua sa doctrină. Dar ce anume

---

538 Filosoful păgân Celsus, combătut de către Origen, dorind să încadreze resurecţia lui Isus Christos într-o tipologie religioasă, aduna o serie de exemple în care recluziunea lui Zamolxe era pusă în paralel cu alte practici legate de grote sacre celebre, cum sunt cele ale lui Amfiaraos la Teba, a lui Trofonios la Lebadia, a lui Mopsos în Cilicia, a lui Amfilocos în Acarnania. Apud Jean Coman, *op. cit.*, p. 264.

539 "Zamolxe, în peştera lui, vede pe cei trei martiri care vor veni mult după el, pe Socrate, pe Isus şi pe Giordano Bruno şi are intuiţia sfârşitului lor tragic pentru o idee, ceea ce îi sugerează şi lui ce trebuie să facă". S*chiţă de studiu asupra teatrului lui Lucian Blaga*, p. 423-424. N. Tertulian vede în ei "martiri ai eliberării umanităţii de forţele oprimante (simbolizate în personajul mitic al Cumpătatului veşnic treaz)" (*Eseuri*, p. 182), ceea ce este doar parţial adevărat, deoarece Cumpătatul trimite la Intelect nu doar în accepţiunea bergsoniană, de energie mortificată, ci şi în accepţia orfică, de Spirit ce se degajă din corp.

540 Alexandru Paleologu, *Spiritul şi litera*, p. 85.

541 Într-adevăr, la întoarcerea în cetate, în tabloul *Livada orbului*, ce nu a fost păstrat în varianta ultimă a piesei, Zamolxe se lamentează: "Din tot ce pot să văd, care e turnul în care mă vei închide ca să-mi dai cucută în loc de apă, unde e stâlpul de care mă vei lega cu coroană de spini pe cap şi unde e rugul pe care în loc de vreascuri vei pune oasele mele?"

s-a maturizat în el în cei şapte ani de recluziune, ce proces mistic a fost dus la împlinire? Fiecare dintre cele trei apariţii simbolizează un mod de mântuire prin jertfa trupului. Pentru Socrate, cel descris de Platon în *Phaidon*, cupa cu otravă nu reprezintă o pedeapsă, ci un mod de eliberare. Escatologiei pesimiste a ucenicilor săi, conform căreia la moarte sufletul iese din trup şi se împrăştie ca un fum, filosoful îi opune o escatologie mistică, după care la moarte sufletul "se adună pe sine în sine" şi continuă să fiinţeze în lumea de apoi[542]. Cel de-al doilea personaj invocat, Christos, asumă crucificarea pentru a mântui natura umană. În sfârşit, arderea pe rug la care trimite umbra lui Giordano Bruno reprezintă tot o modalitate de sacrificare a trupului pentru eliberarea sufletului (pentru ahei, câtă vreme cadavrul nu era ars pe rug, umbra mortului rămânea legată de pământ, neputând trece Aheronul). În peşteră, Zamolxe trăieşte un fenomen asemănător de sciziune a sufletului de trup.

Un poem din *În marea trecere* rezumă procesul de dedublare pe care îl acuză Blaga în această perioadă: "Fără de număr sunteţi fii ai faptei / pretutindeni pe drumuri, subt cer şi prin case. / Numai eu stau aici fără folos, nemernic, / bun doar de-nnecat în ape. // Totuşi aştept, de mult tot aştept / vreun trecător atotbun şi-atotdrept ca să-i spun: / O, nu-ţi întoarce privirea, / O, nu-mi osândi nemişcarea. / Cresc între voi, ci umbrit de mâinile mele / misticul rod se rotunjeşte în altă parte. / Nu mă blestemaţi, nu mă blestemaţi! // Prieten al adâncului, / tovarăş al liniştei / joc peste fapte. / Câteodată prin fluier de os strămoşesc / mă trimit în chip de cântec spre moarte. // Întrebător fratele mă priveşte, / mirată mă-ntâmpină sora, / dar încolăcit la picioarele mele / m-ascultă şi mă pricepe prea bine / şarpele cel cu ochii de-a pururi deschişi / spre-nţelepciunea de dincolo" (*Fiu al faptei nu sunt*). Cel care se sustrage faptei, lumii fenomenale, nu se neantizează. Dimpotrivă, viaţa sa interioară se intensifică, atingerea

542 În materialismul popular combătut de Socrate, "oamenii cei mulţi [...] se tem că o dată despărţit de trup, sufletul nu mai rămâne în fiinţă nicăieri şi că, în ziua morţii unui om, se află nimicit şi piere: în clipa când iese din trup şi se desface de el, se risipeşte ca o adiere, ca un fum, se pierde destrămându-se în zbor şi încetează să mai fiinţeze undeva". Platon, *Phaidon*, 70 a-b, în *Opere*, vol IV, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983, p. 69.

cu moartea aducându-i iniţiatului înţelepciunea. În el se coace un "mistic rod", care e adevărata sa personalitate, cea esenţială, cea divină. Şarpele care şade încolăcit la picioarele sale nu e altul decât şarpele *kundalini* al tantricilor, simbol al energiei latente de la baza coloanei vertebrale, a cărui trezire provoacă "eliberarea" misticului. Aceeaşi semnificaţie avea şarpele şi în cultul dionisiac şi în misterele Eleusine, fiind un simbol al lui Dionysos chtonian ce urcă din infern, dar şi al sufletelor eroilor care revin pe pământ sub formă de daimoni[543]. "Coacerea", înseamnă dobândirea stării de supraconştiinţă ("ochii pururi deschişi") ce se împărtăşeşte din "înţelepciunea de dincolo".

În peşteră, Zamolxe a trecut printr-o maturizare mistică echivalentă cu o convertire de la religia dionysiacă la religia orfică. El urmează modelul lui Orfeu însuşi care, din preot trac al lui Dionysos se transformă în profet al lui Apolo, ceea ce îi atrage mânia bacantelor şi moartea prin *sparagmos* (echivalentă cu imolarea lui Zamolxe din finalul piesei). Dramaturgul surprinde prin destinul personajului evoluţia religiei geto-dace din ultima ei fază, de dinainte de cucerirea romană. Istoricii au observat faptul că, în secolele I î.e.n.–I e.n. religia Daciei s-a îndreptat către un cult solar sau urano-solar, ca dovadă soarele de andezit, sancturarul-calendar şi celelalte descoperiri arheologice din munţii Orăştiei[544]. Săvârşită sub oblăduirea castei de preoţi a lui Zamolxe, această reformă (în care se încadrează şi interdicţia de către Deceneu a cultivării viţei de vie) a presupus o schimbare a profilului chtonian al profetului-zeu cu unul uranian, tradusă printr-o sinteză a lui Zamolxis cu Gebeleizis, aşa cum reforma

543 "Însemnătatea şarpelui la Daci se poate înţelege mai cu seamă din rolul principal pe care-l juca [...] în cultul şi misterele lui Bacchus-Sabazios, fiind simbolul ce amintea de transformarea lui Zeus şi de originea lui Sabazios, din legenda frigiană. [...] Şarpele de pe vasele mortuare dace aminteşte caracterul chtonian al şarpelui protector al mormintelor, care în această calitate figurează adesea pe vasele greco-romane şi pe basoreliefurile ce înfăţişau ospeţe mortuare (*necrodeipnia*); el reprezenta sufletul eroilor cărora le era închinat şi cărora le servea de simbol. Prin fiinţa sa, închipuind un dualism contrar, protecţia şi prosperitatea pe de o parte, moartea şi distrugerea pe de alta, el era venerat nu numai ca un demon bun, dar şi temut şi scârbit ca un demon rău". Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, p. 717-718. Ţinând cont de această ambivalenţă atracţie-repulsie, viaţă-moarte, ar fi exagerat a vedea în şarpele din poezia lui Blaga un simbol inconştient al surorii moarte?

544 Vezi Hadrian Daicoviciu, *op. cit*., p. 173 sqq. Sanctuarul rotund din incinta sacră de la Sarmisegetusa, pe care istoricul îl analizează ca un calendar dacic, este interpretat de Mihai Nasta ca un simbol pitagoreic al ciclurilor metempsihozei, asemănător cu "zarul psihogoniei" prin care se numără cele şase încarnări succesive

orfică a provocat în Grecia asimilarea lui Dionysos cu Apolo[545]. Iată cum Blaga reuşeşte să refacă, întâi în istoria religiei greceşti, iar apoi în istoria religiei geto-dace, acelaşi scenariu personal, al reunificării polului inconştient cu polul conştient în figura lui Pan şi a profetului său, Zamolxe de după recluziune.

Extaza contemplativă din *Paşii profetului* şi *Zamolxe* duce mai departe efectele extazei frenetice din *Poemele luminii*. Dacă entuziasmul dionysiac provoca desfacerea sufletului de trup, catalepsa panică radicalizează procesul, provocând o a doua sciziune, a spiritului de suflet. Antroposofia europeană, de la gnostici şi cabală până la Rudolf Steiner, afirmă tripartiţia fiinţei umane în trup, suflet şi spirit (oameni hylici, psyhici şi pneumatici – în gnosticism, *nephesh*, *rouach*, *neschammah* – în cabală[546], etc.). Originea ei se află în misterele greceşti, la orfici, şi în special la pitagoreici şi neoplatonici. În cuvintele lui Blaga, cele "trei substanţe" ale fiinţei umane după mistica greacă sunt: "corpul (*soma*), sufletul (*psyche*) şi spiritul (*nous*, *pneuma*, logos)"[547]. La moarte, compusul uman se desface în cele trei componente: trupul se reîntoarce în ţărână, sufletul împreună cu spiritul urcă în sfera lunii, unde, după o a doua disociere, spiritul îşi părăseşte vehiculul animic şi urcă în sferele de foc ale zeilor, personificări ale Ideilor, ale arhetipurilor.

Pe această schemă, fenomenul mistic pe care îl traversează Zamolxe în peşteră nu este o simplă decorporalizare a sufletului (pe care o realizase prin iniţierea dionysiacă), ci o depsihizare a spiritului. Ca profet dionysiac, Zamolxe intrase în rezonanţă cu *Anima Mundi*; ca profet panic, el se deschide spre Intelectul divin, conştiinţa absolută, "înţelepciunea de dincolo". Iniţiatul sublimează *orbul* din sine în *sfetnic*. "Ochii pururi deschişi" sugerează

necesare sufletului ca să revină în trupul original. *Op. cit.*, p. 350.

545 Pentru evoluţia religiei geto-dace spre un cult uranian solar, vezi Mihai Nasta, *op. cit.*, p. 348 sqq.

546 Pentru o orientare în uriaşa şi adesea inutilizabila bibliografie pe această temă, Alexandrian, *Istoria filozofiei oculte*, Traducere de Claudia Dumitriu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994; Jean M. Rivière, *Istoria doctrinelor esoterice*, Traducere: Viorica Alistar, Bucureşti, Editura Symposion, 1996.

547 *Despre gândirea magică*, p. 250. Pentru o sinteză asupra misticii tripartite a neopitagoreicilor şi a

starea de trezie mistică, de supraconştiinţă. “Cel de pe rug”, dublu al lui Zamolxe, e aruncat în flăcări de “Cumpătatul veşnic treaz”. Zamolxe este pe cale de a se diviniza, de a intra în rândul zeilor din Panteon, al Ideile platoniciene.

Un proces omolog are loc şi în cetate, în lipsa lui Zamolxe. Deşi profetul a fost alungat, învăţătura sa continuă să se răspândească şi să acţioneze alchimic asupra oamenilor. Asemenea creştinilor persecutaţi, ascunşi în catacombele Romei, şi în cetatea dacilor “ucenicii lui [Zamolxe] se tot sporesc de-atunci / pe sub pământ ca iepurii de casă”. În mitologia europeană e răspândită legenda regelui-profet (Arthur, Barbarossa) care se retrage pe o insulă necunoscută sau într-o peşteră în munte, unde va dormi un somn magic un număr rotund de ani, după care se va întoarce ca mântuitor. Recluziunile lui Pitagora, Zamolxe sau Zarathustra, morţile lui Empedocle sau Christos, implică aceeaşi aşteptare soteriologică. Complexul de vinovăţie faţă de profetul alungat sau ucis pe nedrept face ca mesajul acestuia să fie acceptat progresiv, ca o formă de răscumpărare şi iertare. Ciobanul care îl lapidase pe Zamolxe devine un bacant involuntar, fiind luat în posesie tocmai de fondul dionysiac pe care îl respinsese atât de brutal. Ceea ce Zamolxe nu reuşise prezent fiind, şi anume înlocuirea religiei uraniene cu credinţa în divinitatea chtoniană, se împlineşte lent, prin mecanismele vinovăţiei, în absenţa sa. Preotul e speriat deoarece tot mai mulţi oameni “şoptesc că va să vie iarăşi / să-mi smulgă templul şi să sfarme zeii”.

Pentru a întrerupe proliferarea subliminală a religiei lui Zamolxe, ce devine tot mai greu de stăpânit, Magul-preot, împreună cu Vrăjitorul, pun la cale un plan de exorcizare. Puterea de iradiere a mesajului profetic, constată vrăjitorul, se datorează complexului de vinovăţie colectivă: “Sunt tocmai şapte ani de când ai îndârjit / mulţimea să-l alunge, / Eu nu te-am sfătuit, căci un profet / nu e nimic, dar un profet lovit – e mult”. În credinţele antice, o crimă nepedepsită atrage asupra întregii cetăţi o serie de dezastre şi molime, *miasma*. Duhul

neoplatonicilor, Félix Buffière, *Miturile lui Homer şi gândirea greacă*, p. 325 sqq.

neîmpăcat al lui Zamolxe, diagnostichează Magul, "pribegeşte neliniştind pe oameni cu boli; cutremure va trimite asupra cetăţii, căderi de stele asupra stânilor ca să le aprindă, furtuni asupra mieilor ca să-i arunce în prăpăstii şi grindină asupra strugurilor".

Or, impuritatea rituală, complexul de culpabilitate al colectivităţii dace ar putea fi vindecat prin satisfacerea dorinţei de reparaţie, prin transformarea lui Zamolxe dintr-un *pharmakos* într-un obiect de cult. Diabolicul plan al Magului şi al vrăjitorului constă în a-l diviniza pe profet, pentru a oferi mulţimii o supapă de descărcare a sentimentului de culpă: "Să-ntindem în ascuns poporului o cursă? / Mulţimei să-i lăsăm năluca. / Religia lui Zamolxe-şi face cuib acum / şi-n inimile cele mai statornice prin vechile oraşe. / El nu s-a-ntors şi totuşi e aci. / El ne doboară zeii pentru Orbul său. / Ce-ar fi să răspândim povestea în popor, / că Zamolxe a fost un zeu el însuşi? / Ce pierdem? / Avem un zeu mai mult în primitorul nostru templu, / dar astfel mântuim întreg soborul zeilor. / Oamenii divinizând pe Zamolxe / îi vor uita învăţătura".

Divinizarea lui Zamolxe urmăreşte pervertirea esenţei mesajului său profetic, traducerea lui din termenii vitalităţii dionysiace în cei ai reprezentărilor apolinice. Magul intuieşte exact că divinitatea chtoniană a lui Zamolxe este incompatibilă cu panteonul uranian. Prima e de natură mistică, deoarece concepe umanitatea ca fiind consubstanţială divinităţii. Marele Orb este o cratofanie, un principiu sacru imanent, *daimonion*, din care se împărtăşesc toţi oamenii. În religia Magului-preot, în schimb, umanitatea este esenţial diferită de divinitate, distanţa dintre ele fiind de nestrăbătut. Zeii Magului sunt nişte principii transcendente, nişte *Idei*. Proclamând divinitatea lui Zamolxe, preotul îi subminează baza mistică a învăţăturii. Intrat în panteon, Zamolxe nu mai poate oferi exemplul *viu* al unui om care se autodivinizează, care activează în el însuşi *puterea* sacră. El devine un zeu ce nu mai poate fi imitat, ci doar adulat.

"Când nu mai e nici o putere / să-nfrângă-nvăţătura unui nou profet, / un singur lucru e mai tare ca profetul: / statuia lui!", spune Magul. Statuia este un "chip cioplit", adică unul din

acele substitute interzise de Dumnezeul-*viu* al Vechiului Testament[548]. În Grecia arhaică, sculptura avea funcţia religioasă de a fixa fiinţele spirituale, cum sunt morţii, daimonii sau zeii. Sculpturi primitive, vag antropomorfe, numite *colossoi*, erau folosite pentru a exorciza duhurile morţilor care aduceau *miasma* asupra cetăţii. Printr-o conjurare magică, duhul era "legat" de dublul de piatră, iar statuia era dusă afară din oraş şi abandonată la o răscruce de drumuri sau într-o pădure[549]. Cerând să se ridice o statuie lui Zamolxe, Magul-preot încearcă să "imobilizeze" duhul învăţăturii profetului, care, altfel, pătrunde tot mai mult în cugetul dacilor. "El n-are-n nici un sanctuar un chip cioplit / cum se cuvine unui zeu. / Cât nimenea nu i se-nchină, / Zamolxe e legat de lut. / Primejdii va trimite-n suflete, / pământul va scrâşni din stânci, / iar mieii vor pieri ca strugurii din vii. / Ciopliţi-i chip de piatră lui Zamolxe! / Zeul strigă, cere jertfe!" Preotul urmăreşte să-l "dezlege" pe Zamolxe de lut, să-l izoleze de puterea vie, chtoniană, silindu-l să urce în cer.

De aici disperarea lui Zamolxe de a se vedea divinizat. Olimpul în care este "trimis" fără voie reprezintă un panteon mort. Faţă de învăţătura sa telurică vitală, religia uraniană este complet devitalizată. Zeii olimpieni sunt izolaţi de lume, ei nu trăiesc în oameni. Lăcaşurile lor de cult sunt "viclene temple / văduvite de credinţă", zeii înşişi fiind "fiinţe / ce nu-s aievea / şi totuşi omul le păzeşte de primejdii". Vrăjitorul spune: "Zeii se hrănesc cu suflet omenesc. / Când se isprăveşte acest nutreţ, / când nu mai crede nimenea în ei, / s-adună trişti şi-şi cheamă marele sfârşit". Învăţătura lui Zamolxe proclama tocmai nietzscheanul "amurg al zeilor"[550] şi căuta izvorul vieţii în afara Olimpului, în natură, în puterile subterane.

---

548 Este interesant de semnalat faptul că lui Zamolxe nu i s-au închinat niciodată statui sau alte reprezentări iconografice. Explicaţia s-ar afla nu numai în aniconismul general al mitologiei trace, asemănătoare din acest punct de vedere iudaismului, ci şi în caracterul secret, misteric, al religiei sale. Vezi Jean Coman, *Zamolxis*, Paris, P. Gethner, 1939, p. 28 sqq.

549 Vezi Jean-Pierre Vernant, *Mit şi gândire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică*, Traducere de Zoe Petre şi Andrei Niculescu, Cuvânt înainte de Zoe Petre, Bucureşti, Editura Meridiane, 1995, cap. "De la categoria dublului la imagine".

550 "Misiunea lui Zamolxe îşi are punctul de pornire într-o stare de lucruri caracteristică unor epoci de «moarte a zeilor». «Gott ist tot», vestea Zarathustra, iar aici zeii sunt «mucegăiţi de veşnicie» şi templul a devenit

Aşezându-l pe profet în panteon, Magul-preot îşi propune să redirijeze devoţiunea dacilor dinspre divinitatea chtoniană spre cele celeste. Printr-un Zamolxe-zeu, panteonului mort i s-ar reinfuza energia vitală a credinţei. Divinizarea lui Zamolxe se întoarce împotriva învăţăturii acestuia, ridicându-l în cer, "dar fără-nvăţătura mea". Transformată în statuie apolinică, revolta dionysiacă nu mai are împotriva cui să lupte. Magul îi spune lui Zamolxe, în legătură cu poporul dac: "Ai încercat să-l scapi de zei / şi azi îţi ai şi tu / un chip de piatră printre ei! / [...] / Pleacă înapoi! Altarul n-are trepte! / Eşti sus – zadarnic cerci – nu poţi / să-l mai cobori. / Răzvrătire? / împotriva cui? / Azi nu mai ai nici un vrăjmaş, / poporul ţi se-nchină – / şi eu-s preotul tău!"

Magul-preot a împlinit în realitate ceea ce începuse să se întâmple cu Zamolxe în peşteră: desprinderea lui *nous* de *psyché*. Învăţătura primului Zamolxe era o credinţă în sufletul uman, ca *putere* chtoniană, ce străluceşte în indivizi. Religia Magului-preot e o credinţă în *nous*, în Intelectul divin. Zeii din panteon sunt idei platoniciene, iar preotul care nu "doarme niciodată" este un simbol al treziei conştiinţei, al lucidităţii, la fel cu cel de-al doilea Zamolxe, stăpânit de "cumpătatul veşnic treaz". Lupta care se poartă în finalul piesei nu mai este atât între Zamolxe şi Mag, cât între Zamolxe dionysiac şi Zamolxe orfic. Conflictul dintre profet şi zeu, dintre om şi statuie, este un conflict între *psyché* şi *nous*.

Prin aceasta, Blaga dramatizează tema cea mai acută a filosofiei iraţionaliste: opoziţia dintre instinct şi raţiune, dintre inconştient şi conştiinţă. Dacă spiritul, raţiunea, fuseseră considerate secole de-a rândul ca un factor armonic în raport cu trupul şi sufletul, odată cu romantismul ele intră în divorţ. Goethe vorbea deja, în *Faust*, de cele "două suflete" opuse în om. Nietzsche, Bergson, Unamuno vor tematiza filosofic polarizarea celor două principii, considerând inconştientul un factor vital, iar conştiinţa un factor letal, mortificant. Atunci când rezumă doctrina psihologică dualistă a lui Ludwig Klages, Blaga descrie această situaţie

«minciună cu stâlpi de piatră». [...] Amurgul zeilor îşi are cauzele în omenire: puterea lor încetează o dată cu

în termenii următori: "Spiritul pătrunde viaţa ca o pană, având tendinţa să despartă corpul de suflet, adică să dezanimeze corpul şi să dematerializeze sufletul, iar pe această cale să distrugă în cele din urmă însăşi viaţa. Dar ce este spiritul şi ce este sufletul în concepţia lui Klages? Spiritul este în primul rând inteligenţa, care utilizează concepte abstracte; spiritul este actul gândirii şi actul hotărârii voliţionale; spiritul este autorul faptelor deliberate. Sufletul este trăire în concret, vieţuire emotivă în lumea simţită. [...] Spiritul este existenţă parazitară, câtă vreme sufletul şi-ajunge sieşi, neavând nevoie de spirit, ca să trăiască. Spiritul, cu alte cuvinte, este un intrus. Într-un asemenea cadru metafizic procesul istoric al omenirii apare ca o luptă progresivă şi triumfătoare a «spiritului» împotriva *vieţii*, şi se va încheia prin distrugerea celei din urmă"[551].

Drama interioară pe care Blaga o exprimă prin actorii mitici ai piesei este ruptura dintre inspiraţie şi intelect, dintre simţire şi raţiune. Echilibrul miraculos al acestora atins în anul 1919, exprimat prin simbolul lui Pan, este pe cale de a se rupe. Prin Zamolxe, scriitorul explorează un eveniment psihologic deocamdată nebulos pentru sine însuşi: redesfacerea lui Pan în cele două tendinţe care converseseră în el în perioada "tracă", cea dionysiacă şi cea apolinică. Până acum, cele două dispoziţii au alternat în biografia spirituală a lui Blaga, înlăturându-se una pe alta. Copilăria aparţinuse trăirii magice; adolescenţa a adus triumful luciditǎţii şi al raţiunii; poezia dionysiacă a primului volum reprezintă o reemergenţă a fondului magic refulat. Cu poezia panică a celui de-al doilea volum de versuri, alternanţa ciclică încetează, cele două dispoziţii acomodându-se reciproc. Ataşat afectiv laturii sale dionysiace, Blaga simte – în perioada scrierii dramei *Zamolxe* – că energia frenetică izbucnită în el este pe cale de a se sublima în energie apolinică intelectivă. Este un proces care îl înspăimântă, căci are impresia că îl rupe de sursele vieţii inconştiente, dar pe care nu îl poate

credinţa. [...] Atunci apare Zamolxe şi vrea «să sfarme zeii»". Mariana Şora, *op. cit.*, p. 67-68.

551 *Despre gândirea magică*, p. 251.

opri. Ca urmaş al lui Nietzsche şi Bergson, el simte noţiunile, conceptele, ideile ca forme moarte, ca pietrificări ale conţinuturilor dinamice ale continuumului psihic.

Transformarea (involuntară) a lui Zamolxe din profet în zeu, din om în statuie, simbolizează sublimarea trăirilor inconştiente în idei teoretice. Magul îi vorbeşte Cioplitorului despre statui în aceeaşi termeni în care Nietzsche definea arta apolinică ca o supapă a angoaselor dionysiace: "Copiilor le trebuie vis blând să-i liniştească – / şi lumină să le ţie-n frâu pornirea, / zăgaz puterilor ce colcăie-n pământul lor / prea rodnic în izvoare tulburi"[552]. De aici, gestul disperat al personajului de a-şi distruge statuia, gest care îi va aduce şi lui moartea. El refuză pietrificarea în idee, pentru ca intuiţia să rămână vie. Pentru religie, ca şi pentru poezie, o filosofie a religiei sau a poeziei este o capcană. Blaga simte că, dacă ar da curs tentaţiei teoretizării, ar pierde din nou intuiţia *manei*, redescoperită în *Poemele luminii*. Prin divinizare, personajul său este aruncat dintr-o poziţie magică într-o poziţie mitică[553]. El încetează să mai simbolizeze relaţia nemijlocită, de tip magic, a omului cu misterul, şi devine simbolul unei reflectări "censurate", de tip mitologic, a misterului în om. Statuile, ca toate operele de artă, sunt nişte reprezentări deformate de către cenzura stilistică impusă de fondul anonim. În aceste condiţii, distrugerea statuii exprimă refuzul scriitorului de a accepta condiţia

552 Intenţia Magul de a-l "statuifica" pe Zamolxe urmează ideea lui Nietzsche de sublimare de către greci a angoasei existenţiale într-o artă de un calm olimpian: "Pentru a putea trăi, grecii au fost constrânşi să-şi creeze zeii. Această creaţie trebuie să ne-o închipuim în chipul următor: din lumea primitivă titanică a zeilor, lume a groazei, tendinţa apolinică spre frumos, prin tranziţii încete, a făurit lumea olimpică a bucuriei; aşa cum răsar trandafirii din crengile spinoase". Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei*, p. 190. În *Pietre pentru templul meu*, Blaga construieşte mai multe variante ale metaforei nietzscheene (trandafirul cu spini), sau baudelairiene (floarea crescând din murdărie), precum aceasta: "Aburii ce se ridică dintr-o baltă murdară sunt tot aşa de curaţi ca şi aburii ce se înalţă din cel mai limpede râu...".

553 Deosebirea dintre reprezentările magice, sub formă de cratofanii, şi personificările mitologice, sub formă de zei, este pusă de George Gană în următorii termeni: "Pornit în căutarea fondului absolut al lumii, poetul e condus de gândirea lui mitică şi de o cultură mitologică variată, dar şi de un sentiment al magicului, apărut de timpuriu şi intrat în structura lui. De aici două serii de reprezentări ale acestui fond, amândouă active în constituirea operei. Pe de o parte mitizarea, transformarea «principiului» în entitate distinctă, personificarea. Ipostaziindu-l mitic, Blaga îi va spune, împrumutând nume de circulaţie sau inventând altele, cu o libertate care nu e numai terminologică: Dumnezeu, Pan, Elohim, Zeus, Marele Orb, Marele Anonim, Nepătrunsul, Veşnicul. [...] Pe de altă parte, fondul lumii e văzut ca o substanţă fluidă, omniprezentă însă impalpabilă, «realitate» efectivă şi virtuală totodată, fizică şi metafizică, ţinând deopotrivă de sensibil şi de ceea ce poate fi doar gândit, pieritoare în formele pe care le ia, dar incoruptibilă şi eternă în ea însăşi. Poetul o echivalează cu lumina." *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 157-158. De remarcat omologia opoziţiei putere / zeu (magic / mitic) cu opoziţia

de fals a artei apolinice în dauna condiţiei intuitive a artei dionysiace, respingerea cenzurii conştiente în favoarea participării magice. Autosacrificiul lui Zamolxe împiedică urcarea Marelui Orb în panteonul uranian. "Orbul e iarăşi printre noi. / Îi-n noi", spun ucenicii profetului. Poetul refuză să piardă pentru a doua oară contactul cu *puterea* din adâncuri.

Totuşi, procesul de sublimare nu mai poate fi oprit. În tragediile antice, în *Licurgia* pierdută a lui Eschil, sau în *Bacantele* lui Euripide, înfruntarea dintre preot (Licurg, Penteu) şi profet (Dionysos) se termina cu "bacantizarea" preotului. Şi în *Zamolxe*, Magul devine preot al profetului divinizat, dar cel cu adevărat sacrificat pentru învăţătura celuilalt nu este preotul, ci Zamolxe. Este o expresie simbolică a senzaţiei scriitorului că "autocritica" se înteţeşte tot mai mult, făcând imposibilă întoarcerea la spontaneitatea primelor poeme. De acum încolo, fiinţa interioară a lui Blaga se va bifurca în mod aproape tragic între *sfetnic* şi *orb.* După cum arată George Gană, acum începe o diferenţiere a "izvoarelor" scrisului, a limbajelor şi a modurilor de expresie[554]. O parte a creatorului, spiritul, *nous*, va fi atrasă tot mai mult de speculaţiile metafizice. Ea va da naştere operei filosofice şi ştiinţifice. Cealaltă parte, sufletul, *psyché*, va încerca să rămână legată de pământ, simţind însă tot mai mult spaima singurătăţii, a părăsirii. Ea va da naştere volumelor următoare de poezie, bântuite de tristeţe şi vid, de sentimentul paradisului pierdut. La fel se întâmplă cu orficii la moartea lor mistică: în sfera lunii, spiritul se desprinde de suflet. Primul urcă în Olimp, la banchetul luminos al zeilor, cel de-al doilea rămâne să bântuie ca o umbră spaţiul crepuscular al Hadesului aerian. Zamolxe este conceput de Blaga ca un dublu profet, care aduce succesiv dacilor misterele dionysiace şi apoi pe cele orfice. El se iniţiază şi iniţiază în ambele aceste procese mistice, atât în panpsihismul dionysiac, cât şi în panspiritualismul panic. *Zamolxe* încheie perioada de formaţie a lui Blaga şi deschide cele două mari căi pe care se va desfăşura de acum creaţia

nietzscheană între dionysiac, ca principiu al unului nediferenţiat, şi apolinic, ca principiu al individuaţiei.

554 George Gană, *op. cit.*, p. 135-136.

scriitorului român.

Lucian Blaga's Concepts of Mystery and Magic Idea

(Abstract)

Lucian Blaga set the concept of Mystery at the basis of his philosophical and metaphysical system. In different contexts, he asserted that Mystery is "the central concept the theory of knowledge should deal with" (1983: 331), and that it is "the centre of all ontology and metaphysics of cognition" (1985: 491). The importance held by the concept in Blaga's theory was highlighted by all analysts. "Mystery is the concept that stands in the very centre of Blaga's philosophy, as does the Idea for Plato, the Monad for Leibniz, the Category for Kant, the Logos for Hegel, the Will for Schopenhauer" (Drimba, 1994: 7). "The zone of the 'mystery' indisputably constitutes the geometric spot of all Blaga's endeavours and aspirations" (Tertulian, 1968: 218). "Any exploration of his philosophy, overcharged with metaphors and speculative concepts, full of metaphysical traps and mazes, should start from what we could call the existential condition or the ontology of the mystery. Any approach conducted by the human spirit in the field of knowledge, science, art and religion – in the field of culture, generally speaking – implies a dramatic confrontation with mystery" (Tănase, 1977: 26).

As George Gană put it, "the sentiment of a cosmic mystery is a primal feeling, which represents Blaga's first characteristic response to the outside world" (1976: 8). The philosophic concept of the Mystery, which was to be worked out by the mature thinker Blaga, resumes the vague feeling of the child Lucian that he and nature is but one thing. In it's intuitive roots, the concept points at the miraculous totality constituted by the newly born child and the outside world, at the confusing estate in which the ego functions in unsplitted continuity with the whole universe. The concept acts out the sentiment of a magic omnipotence experienced by the little boy in his first years of life.

Blaga extrapolates his psychological configuration to the metaphysical structure of the universe. The original self of the child is projected by the mature philosopher in the image of

the cosmic Big Whole. The position of the ego after the separation from the infantile self, and its impossibility to reestablish direct contact with the magic material, corresponds to the position of man facing the cosmic mystery, which rejects him. The psychological mechanisms of repression used against the unconscious infantile mind are resumed in the concept of a metaphysical censorship which protects the anonymous cosmic found from man's knowledge. No longer capable of recuperating the magic whole through the positive (*cataphatic*) categories of the conscious ego, the philosopher feels like defining the Big Whole through negative (*apophatic*) categories, which focus on the unknown and undefinable attributes of the universe. The cosmic Mystery corresponds to the unspoken world of Lucian Blaga's infancy, to the famous quietness of his first four years of life. Feeding itself on this magic unconscious material, Blaga's work is a philosophy, a poetry and a theatre of mysteries, connected, the same as the ancient pagan mystery cults, to protecting and dangerous, beloved and feared, subterranean deities.

The concept of mystery defines therefore the universe as a whole from which human being is expelled. The concept of a Great Anonymous Being which protects itself through a transcendental censorship couches, in a rational language, the feeling of exclusion from the Big Whole experienced by the child after his separation from the magic fusion with the mother. Man (as any other individuate being), asserts Blaga, has no longer access to the complete and instant comprehension of the whole. The same way the concept of *actual infinity* works in modern mathematics, the concept of Mystery catches the being as an infinite and inexhaustible object of human cognition. Through it, Blaga positioned the unknown as the ultimate object of metaphysical knowledge, joining thus the epistemological presuppositions of the end of the 19th century philosophers, such as Herbert Spencer (who postulated that, "although completely opposed by their respective dogmas, all religions imply, tacitly, that the world [...] is a mystery which awaits inquiry") or Max Müller (who saw in religion "an effort to comprehend the incomprehensible, to express the inexpressible, an aspiration towards infinity").

The category of Mystery has both an ontological and a gnoseological aspect.

On the one hand, the term mystery points at an ontological reference: the being as a whole. Within the ontological mystery, Blaga makes a distinction between two degrees of ontological substantiality: the central existential mystery (which he will define as a Great Anonymous Being), and the derivative existential mysteries (which constitute the universe created by the Great Anonymous Being, that is, the universe of the *divine differentials*). The central existential mystery defends itself against "any possible individual human cognition", being completely inaccessible to humankind. The derivative existential mysteries "do not defend themselves *directly* against cognition; they defend themselves *indirectly*, by the agency of the «Centre», which *protects* them" (1983: 452). The derivative mysteries are nothing more than the objects of the "created" universe, seized not individually, but from the point of view of the Big Whole. The relationship between the central mystery and the derivative mysteries laying under its "umbrella" parallels the relationship established in Blaga's psyche between the repressed magic material and the conscious images which derive from it. The individual objects from the writer's conscious horizon of perception become mysterious when a synergic channel connects them to the magic found.

On the other hand, the concept of Mystery has a gnoseological aspect: besides pointing out at an ontological reference, it also designates the way in which the subject constructs a representation of this reference. In this respect, Lucian Blaga needs to distinguish between Kant's "thing-in-itself" and "mystery": the first concept has a "realistic" reference, it points at a *numenon*, while the second is of a "phenomenological" nature, it designates the image of this *numenon* in the mind of the human subject, image that works as "an implicate immanent element of the conscious existence specific to mankind, as an *a priori* element of all the *a priori* and *a posteriori* functions specific to the complete actual human consciousness" (1987: 272).

Considered from the point of view of the cosmic totality, every object "falls into a crisis" and splits into two parts: a finite visible part, directly accessible to the human subject (the *phainic* aspect, from Gr. *phaino* = to show up, to reveal itself), and a hidden part, which hints at the infinity of being and which remains inaccessible as such to the human subject (the *cryptic* aspect). The cognitive operation of projecting an object onto the horizon of the Big

Whole is defined by Blaga as "opening a mystery". Each individual object shelters a latent mystery which, submitted to a "critical state", turns itself into a manifest mystery (1983: 320-321).

It would be instructive to observe that Blaga's "criticist" approach to metaphysics follows Ernst Cassirer's neo-kantian analysis of mythical thinking. Although Blaga is eager to point out the differences between his own theory and Cassirer's, the Romanian philosopher is dependent on the concepts elaborated by the beginning of the century thinkers, which were working on the morphology of culture and on the history of mentalities. Blaga does not invent new terms, he picks up "prefab" concepts used by his fellow philosophers, renames and reshapes them, and integrates them in the architecture of his own system. For example, Blaga's theory of the mystery resumes Cassirer's argument on the intranzitivity of mythical language. "We are used to see [mythical] representations as 'symbolic' material, to search behind them a second allusive meaning, which would otherwise remain hidden. Thus, the myth would become a mystery: its true meaning and soundness would no longer lie in what it is revealing through its own figures, but in what it is hiding. If this is the case, the mythical thinking resembles a cipher, which needs a special reader endowed with the deciphering 'key' " (Cassirer, 1972: 59). Blaga's distinction between the *phainic* and the *cryptic* aspects of all objects of human cognition should also be compared to Cassirer's allegation that "myth implies a similar 'crisis': it is the result of the emergence in the human conscience of a specific crash, which breaks the intuition of the totality of the world" (Cassirer, 1972: 96). The impossibility of translating the mystery in a rational language leads both philosophers to the conclusion that the magic-mythical language is autonomous; but while Cassirer analyzes it indistinctly, as a way of positive cognition, Blaga divides it in magic language, which he distributes to negative cognition, and mythical language, which he distributes to positive cognition.

The finite objects exposed onto the horizon of the Big Whole appear as mysteries only to individuate human subjects, but not to the Great Anonymous Being himself. The Great Anonymous Being has a positive knowledge of himself, he is cristall-transparent to himself; this means that in his case the knowledge is veridical in respect to its object. Just on the

opposite hand, in the case of the creatures the knowledge is no longer veridical because of the transcendental censorship through which the Creator protects himself against the curiosity of individual subjects.

In the concept of the human aspiration of revealing the mystery of the Great Anonymous Being, Blaga is projecting his own longing for connection to the magic centre deeply hidden in his self. Freely generalizing from his inner experience, he considers that longing for mystery and the ability to relate to the unknown are attitudes specific for all humankind. In his view, man is characterized by two "existential conditions": the existence in the horizon of the material concrete world, whose purpose is self-preservation, and the existence in the horizon of the mystery, of the metaphysical whole, whose purpose is self-revelation. The upcast of the second existential condition constitutes a "mutation" in nature: mankind comes off from animality and man becomes the unique individuate being aspiring to the revelation of the Big Whole (1987: 267).

This "amphibology" of human conscience refers to two psychological conditions which we could describe, in C. G. Jung's terms, as living in the realm of the conscience, which centre is the ego, and as living in the realm of the psychic totality, which centre, super-ordinate to the ego, is the self. The same as the Swiss psychologist, Lucian Blaga feels the need to cast the conscious ego within the broader frame of an unconscious self. The specific human consciousness is "the consciousness who casts objects and casts itself on the background of mystery"; "the horizon of mystery participates in the very definition of human consciousness" (1987: 504-505). In Blaga's anthropology, mystery plays the same role as the unconscious in Jungian analytical psychology: it is an inexhaustible deposit of revelations and images, and a communication channel to nature and universe. The ontological mutation represented by the opening of humans to the cosmic mystery, imagined by Blaga in his metaphysical system, corresponds to the opening of the ego to the totality of the self, experienced by Blaga in his intimate life.

But since the regression to the original self is hindered by a system of inhibitions, Blaga thinks that human knowledge of the cosmic mystery could not end up in a display of positive (*cataphatic*) categories. As a symbol of the magic background, mystery is apprehensible only

through negative (*apophatic*) categories, such as irreducibility, unknowability, and irrationality. The same way that in psychoanalysis unconsciousness precedes consciousness, in Blaga's system mystery is a background for the operations of logical thinking. It is an entity prior to human consciousness and cannot be reduced to rational items. "We can't infer the mystery horizon and the existence in the mystery horizon from the concrete experience in the given world. The mystery horizon and our responses to it are not a logical result of human cogitation" (1987: 267). Mysterious material has, compared to familiar objects, the same autonomy, pre-eminence and inevitability as has the unconscious material compared to conscient thoughts.

Irreducibility to rational categories makes mysteries unknowable, despise all cognitive variations man could subject them to. Leaving Auguste Comte's positive epistemological trend, Blaga no longer aims at enlightening and reducing the unknown, but tries to catch the unknown as such, in a self-standing category. Through a "critic" analysis, he processes the term of mystery, a term "suspicious of multiple meanings, floating in a vague semantic chaos", a "permanent source of confusions and impediments in philosophical thinking" (1983: 331), and enhances it at the status of an efficient philosophical concept. Mystery is posited as the main object of human cognition, and not as one of its undesirable remainders.

In doing so, Blaga proclaims himself to be a forerunner, although he is only a participant in perhaps the most significant epistemological revolution of our century. For example, Émile Meyerson already asserted that "it is impossible to explain reality in a complete way, because there is something in it which resists cognitive penetration"; since the scholar proclaimed the necessity of elaborating new epistemologies which should include the postulate of unknowability. In this trend, Blaga's "dogmatic method" goes together, in the fourth decade of our century, with the non-aristotelian logics of Alfred Korzybski, O. L. Reiser and Paulette Février, with the negative ontology of Jean Wahl, with the negative dialectics of Theodor Adorno, with the dynamic logic of contradictions of Stéphane Lupasco, and with the philosophy of NO of Gaston Bachelard (Bachelard, 1986: 296 sqq).

Another agnostic characteristic of mystery is irrationality. Even if some of the derivative mysteries could be eventually reduced to a rational content, the very foundation of

mystery is of an irrational nature. Furthermore, irrationality is the basic condition of the ontological mystery, which means that it has an ontological status, while rationality is a condition only of the cognitive subject and has a "stylistic" status. Irrational material cannot be processed, using cognitive operations, into rational material; Blaga names this axiom – *principle of the unconvertibility of the irrational*. "We could reduce an irrational item to another irrational item, but we cannot break or decompose it in rational items. [...] This means that 'mystery', even when it undergoes the conversion operations of comprehensive knowledge, does not lose its irrationality, it only moves towards a new 'irrationality' " (1983: 498-499). The rationality of the existent is a "mere subjective postulate"; rationality is a feature which applies only to the operations of knowledge, but not to the objects submitted to these operations (1983: 427).

The rational way of thinking is a "stylistic" coordinate, style being, in Blaga's metaphysics, an element of the cognitive censorship set by the Great Anonymous Being in the human psyche. As such, rationality is meant as an obstacle in the apprehension of the mystery. "Rationality is not a linking element between man and the Great Anonymous Being, but rather an isolating element. More precisely: rationality is a structure which the transcendental censorship imprints upon individuate knowledge" (1883: 500). The Romanian philosopher highlights the contrast between his metaphysics and the Western ones, from Plato and Aristotle to Hegel and Hartmann; all these thinkers alleged that rationality is the ultimate principle of being, which implies that this principle is accessible to human rational mind. But in fact Blaga does nothing more than integrating himself in the irrationalistic *Zeitgeist* which, starting with the Romantics, through Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, to the philosophers of the first decades of our century, claimed that the ultimate essence of being is of an extra-rational, unconscious, volitional, intuitive, vital etc. nature.

The personal motifs which urged Blaga to endorse such a metaphysical option derive from the writer's intimate relationship between his conscious ego and his magic unconscious. The principle of the irrational nature of the mystery transcribes Blaga's intuition that the analytical contents of the mature ego are not compatible with the global contents of the infantile self. The synergic representations of the child cannot be reduced or decomposed into

logical units. Holding in mind his own insight regarding the logic impossibility to process the infantile material, Blaga produces a thorough criticism of Lucien Lévy-Bruhl's, Ernst Cassirer's, and other anthropologists' theories, which assert that the mentality of the "primitives" is pre-logical. "Primitive man does not think using different logics than civilized man, nor does he use some embryonic pre-logics. [...] The mind of primitive people is structured in the same logical way and is endowed with the same categorical functions than the mind of civilized people; the difference holds in the fact that primitive man makes a significant greater appeal than civilized man to the irrational concept of a magic power or a magic substance" (1987: 287-288). Defending "primitives" against the charge of a "hypothetical functional corruption of thinking", Blaga is eventually protecting the inner image of the child magically fused with the mother and the world.

The fascination with the infantile material, to which the writer surrenders with a staggering and delightful sentiment of danger, but also with the sentiment of regaining a lethal safety, is the message transmitted by the poem which opens Blaga's poetic work, *I wouldn't crush the corolla of wonders of the world*. Like a musical *clef* on the staves of a score, the poem indicates the fundamental tone on which the poet tunes his inspiration. In contrast with his human fellows, who choose to live in the light of consciousness and thus "smother the charm of the impenetrable hidden / in abysses of darkness", the poet decides upon the shades of the unconscious, which protect the unspoken and the mystery. Blaga feels that he could enjoy the "corolla of wonders of the world" only if he would regain the child capacity of mystical participation to the universe, through an *abaissement du niveau mental*, through a lowering of the censorships of the ego.

The reconstruction of the structures of the infantile self requires desertion of the categories of the intellectual mind. The philosopher calls this leap outside the individuate ego – an *intellectual ecstasy*: "Ecstatic would mean in this context nothing more than ec-static, i.d. being outside oneself, flight of the centre outside the circle" (1983: 266). Human mind can function either en-statically, when it deals with the logical material of consciousness, or ec-statically, when it deals with the irrational material of the self. By asserting that the impulse of leaving the ego is not immanent, but comes from an outside centre, Blaga is

describing in fact the spell power exerted on him by the magic. “The overwhelming drive” towards ecstasy, experienced as a revelation, describes the sentiment experienced by an ego invaded by a message coming from the infantile self. In order to assimilate this “transcendental” message, human conscience should get out of his “functional joints”, and “accept hypotheses beyond human rationality” (1983: 429).

Since man apprehends the world through the images he makes on it, Blaga is necessarily leaded to the elaboration of his famous theory of the two kinds of knowledge, the *paradisiac* and the *luciferic* ways of knowledge. Using the logical categories of the individuate ego, the paradisiac way of knowledge divides the universe into finite intelligible objects; using the synthetic categories of the self, the luciferic way of knowledge puts each object as a metonymy of the Big Whole. The philosophical correlation between the phainic and the cryptic aspects of things, between the individuate object and the total mystery, corresponds to Blaga’s psychic experience of the coupling of a single conscious image to the unconscious image of the whole. As a cognitive drive which points ec-statically to the agglutinated objects of the infantile self, the luciferic way of knowledge casts the ”open mystery” as it’s specific object of cognition (1983: 316, 321).

Taking into account the *principle of the inconvertibility of the irrational*, the goal of the luciferic way of knowledge is not to reduce mysteries, but to vary their intensity, through different logical operations. Blaga tells one from another three possible kinds of qualitative variation of the mystery: weakening, which he defines as as *plus-cognition*; stabilisation, which he defines as a *zero-cognition*; and enhancement, which he defines as a *minus-cognition* (1983: 324-331). The first two processes belong to intellectual en-stasy, because they aim at the diminution (or immobilisation) of the mystery; the third process belongs to intellectual ec-stasy, because it aims at the amplification of the mystery. By overprinting these three vectors on a tripartite psychological system (sensibility, imagination, reason), Blaga is able to produce a “topography” of the mysteries, depending on the directions of transcendence from the phainic to the cryptic aspects of the objects. But rather than a planisphere of the cosmological mystery, the philosopher is most likely drawing up a map of his own psyche and of the highways between consciousness and unconscious. Eventually, his

approach should enable him to infer a pattern that would apply both to the psychology and to the ontology of the mystery.

Minus-cognition, specific to the ec-static knowledge, is a regressive operation whose ultimate goal is integration in the radical and almighty mystery. The luciferic way of knowledge, as a huge apology of the existential mystery, endows man with only two main possibilities: positive cognition, which aims at converting the unknown into knowable material, and negative cognition, which aims at a complete integration in the mystery as such. "These two ways are the only possible ones; in fact they cover completely the field of individuate cognition. As an instrument of apological conversion of the existential mysteries, individuate knowledge can take even the aspect of a dissimulating revelation, or the aspect of integration in the mystery as such." (1983: 488). Like a white light, the positive knowledge destroys the film of existential mystery; in order to correctly develop this film, the poet needs a black dark light, which should not decompose the object by imposing to it the structures of the subject. The poet's moonlight should not "murder the secrecies" of the magic self, but, just on the contrary, endow "the dark horizon / with wide shudders of the holly mystery".

It is quite easy to see how Blaga develops and elaborates his personal insight (in what concerns the possibility of a sympathetic cognition of the unknown) through a re-interpretation of his philosophical readings. The theme of a negative knowledge was set up by Plato (who, in *Parmenides* 141e-142a, defines the One by negating him all his attributes) and the neoplatonic thinkers (Plotinus, in his turn, feels compelled, for example in *Enneads* V, 5, 13, to use the negation in order to suggest the super-categorical nature of the One). From Greek philosophy, the theme was taken over by Christian fathers, such as Irenaeus, Clement of Alexandria or Gregory of Nice. Pseudo Dionysos Areopagitos, for example, makes the dogmatic distinction between two ways of apprehending God: an affirmative descending (*cataphatic*) way, which starts from God and analyses the positive attributes which derive from Him, and a negative ascending (*apophatic*) way, which starts from the most remote attributes of God and ascends to Him by successively discarding these attributes. The positive cataphatic knowledge defined by Blaga is the knowledge which moves on from the infantile

mystery and tries to decrease its irrationality; the negative apophatic knowledge, just in the opposite way, turns back towards the magic found, trying to catch it as such.

"Archimedes turning point" of Blaga's concept of negative knowledge is the *idea* of mystery, the sole idea capable of transcending the horizon of the individuate conscience and of reaching the realm of the unconscious self. Shifting the debate from the ontological reference designated by the Mystery (i.d. the Big Whole) towards the sign of this reference (the *term* Mystery), Blaga develops a kantian criticism of the luciferic knowledge, showing that man could apprehend the absolute only through negative ideas. All positive knowledge about the existential mystery is stylistically deformed by the transcendental censorship, which operates through depth categories genetically implanted in the human psyche. "The tenebrosity specific to these categories made me think that they are deeply rooted in the human unconscious mind", says Blaga (1985: 271). It appears that, very much as existential mystery is a cosmic projection of the infantile self, the same the transcendental censorship is a projection of the writers' psychological interdictions of regression to the magic found. The structural inhibitions which separate the ego from the self, respectively man form the Great Anonymous Being, could be defeated only by negative ideas, which ec-statically break through the individuate ego and penetrate into the total configuration of the self.

The idea of mystery, says Blaga, "covers the 'total object', but it covers it very much as in fine arts the negative of a film or the moulding of a statue cover their 'object' " (1983: 491-495). The concept of mystery does not positively uncover its reference, it seizes it in its very characteristic nature – unknowability. The negative idea of mystery manages to "break through the barrier of the transcendental censorship" only by assimilating and by expressing the very idea of censorship. This is why the Great Anonymous Being appears as a mystery to all individuate subjects. Unlike all the forerunner philosophers of the apophatic knowledge (Plato, Plotinus, Pseudo Dionysos Areopagitos), who yet defined the absolute using a positive term (the One, the Good, the Being, God), Blaga defines the absolute using a negative term (Mystery) which seizes its most appropriate characteristic, negativity, as a positive category. The idea of mystery is therefore something more than a philosophical category, it

circumscribes “the whole horizon of a way of knowledge, i.d. of the luciferic way of knowledge”.

*

Mystery is the most appropriate idea for the “total object”, because it “makes us aware of an *essential absence* in the object of cognition, absence we should substitute to an *accidental presence*” (1983: 492). Mystery is the pattern of all negative ideas which, throwing the object into a “state o crisis”, forward from its visible phenomenal aspect to its hidden unknowable essence. The pattern of the mystery moulds an entire class of negative representations, which make up a specific field of the human culture, i.d. the magic representations.

As the idea of mystery casts the objects onto the horizon of the Big Whole, the same the magic representations integrate the empirical phenomena into partial totalities, into “magic unities”. Magic is a prolongation of the mystery or, in Blaga’s words, “into the idea of the magic holds grip, as in a conscious tag, the mystery as such”. Very much as the mystery, the magic idea does not try to convert the unknown material into images or concepts, but manipulates it as a negative material. Blaga’s filiation between mystery and the magic idea was brought to light by George Gană: “In its primitive form, the sentiment of a cosmic mystery merges with the sentiment of some unknown powers which animate things, transform beings into something different than themselves, change the aspect of the natural scenery. Briefly, it merges with the sentiment of the magic”. As is the case for mystery, writes on the analyst, “the praise of the magic echoes, beyond its informative and speculative aspect, the feelings experienced by Blaga in his infancy” (1976: 11, 14).

Consistent rather with his own insight on the “indistinct totalities” used by the child than with anthropologists’ theories on the disfunctionalities of primitive mind, Blaga asserts that magic units are a content of the mind and not a function of the magic mentality. “Much of the categories and concepts we are currently using have no correspondent in primitives’ mentality. Generally speaking, primitives acknowledge the world using different categories than we use, but make judgements using logical laws similar to ours. Primitive mind differs from civilized mind in what concerns its content and not its logic functions” (1983: 260).

Magic ideas are image-concepts which resume chains of phenomena that primitive mind seizes synthetically, and not analytically. The terms: witchcraft, magic, superstition, designate the "intermediate processes" through which individuals act out a psychic representation (for example, the chain of intermediate processes between "the order propelled by a hypnotist and the accomplishment of this order by the hypnotised"), or through which people infer a causal nexus between two exterior phenomena (for example, in the popular belief that "If the moon sheds an aura by night, the next day it will rain").

"We can assume", says Blaga, "that the magic idea plays the role of a cognitive deputy: it covers, resumes and substitutes a whole mass of various unknown items." Unlike science, which asks for "a cautious examination of all components" of the "empirical complexes" of facts, magic casts "in stead of this large number of unknown items a single component: the magic unit". Doing so it spares "primitives and village people the effort of a large and difficult factorial examination, effort they even couldn't afford" (1987: 308-309, 313, 317-318). Magic thinking and luciferic knowledge are similar in that, unlike paradisiac knowledge which transforms phenomena in concepts, both of them turn phenomena into "signs of a mystery" (1982: 320).

Blaga's theory converges (or maybe even take inspiration in) with Lucien Lévy-Bruhl's anthropological analyses. The French anthropologist makes a parallel between modern logical thinking, which searches inductively the intermediate causes of the links between phenomena, and primitive thinking, which establishes intuitively mystical *pré-liasons* between phenomena. "Primitives' *pré-liasons*, which are not in the least powerless than modern man drive to search for the causes of each phenomenon, establish with no hesitation a direct relationship from this or that sensitive perception to such and such invisible power" (Lévy-Bruhl, 1922: 48). The magic units defined by Blaga correspond to Lévy-Bruhl's *pré-liasons*.

Very much as the idea of mystery, the magic idea designates a whole through its "negative characteristics". Magic rituals, observes Blaga, are irrational, imageless and undescribable, because they lack figures accessible to imagination, ration and senses. Because of this "configurative deficiency", magic rituals don't enlighten the mystery, just on the contrary, they contribute to "fix, consolidate and maintain the horizon of mystery as such"

(1987: 290). Magic knowledge does not try to convert the mystery, it only reshapes it in order to make it graspable in its very essence. Unlike all paradisiac ways of knowledge, magic idea does not aim at translating the mystery into positive images or ideas; it confines to a "stereotypical [i.d. ritual] semi-revelation" of the mystery. This is why "the magic idea participates in the objectivity specific, within all the ideas of human spirit, only to the idea of mystery" (1987: 336).

Sharing the same apophatic nature together with the concept of mystery, the magic idea transcends the empirical reality without being deformed by the Big Whole censorships. Magic is not a style-generating knowledge, it does not suffer the imprint of the depth categories. It holds a unique place among all forms of human culture, the same as luciferic knowledge stands apart from all forms of paradisiac knowledge. Blaga successively contrasts the default of images of magic with the visionary configurations of mythology, with the abstract constructions of metaphysics, with the concrete intuitions of art, and with the conceptual systems of science. Because of its particular essence, magic does not compete the mythological, religious, scientific, philosophical or artistic "explanatory scripts" of the world. While these ones fight to substitute each other, magic tends to merge with them, to impregnate them, as an additional complementary way of knowledge.

Mythology, religion, art, philosophy and even science are more or less permeated with magic. Blaga's searching for magic elements in myths, in religions, in metaphysical systems, and in scientific theories, joins Bachelard's attempt to discern imaginary and sensitive elements, as epistemological obstacles, in the abstract scientific thinking. What makes the difference is that the French philosopher proposes a psychoanalysis of the scientific thinking which should evacuate all substantialistic and animistic projections from the abstract concepts, while Blaga has in view a conjunction of the senses, the imagination and the ration, in order to obtain a total epistemological approach.

The unique alternating perspective magic is competing with is empirical experience. Magic and empirical thinking are two autonomous psychic centres, which compete for "the hegemony over the perspective". Blaga's contemporary anthropologists held different views on the relationship between primitive mentality and modern pragmatism. On the one hand, L.

Lévy-Brühl thought that primitive people use a different system of representations than modern people, and since their "impermeability at learning from experience" (1922: Chapter "Indifférence de la mentalité primitive aux causes secondes"). On the other hand, Bronislaw Malinowski was of the opinion that in primitive mind empirical observations join magic representations, the two of them covering the sphere of the profane, respectively the sphere of the sacred (1925: Chapter "Rational handling of the natural environment by man"). Consistent with his own way of thinking, Blaga considers that empirical experience subordinates to an immanential point of view, while magic represents a point of view which transcends the world we can see and touch. To the fragmentary perspective of pragmatism, magic thinking opposes an integrative perspective which connects things to the cosmic mystery. "Myth and magic are the most appropriate means which enable human mind to take an easier jump from the 'part' to the 'whole' " (1983: 139)

The opposition between magic and empirical thinking, seen as two "fundamental points of perspective", parallels in Blaga's philosophical system the insight the philosopher has over his own psychic configuration. Experience is a way of knowledge which refers to an en-static ego and holds within the frame of consciousness and of the principle of reality. Magic is a way of knowledge belonging to an ec-static ego, which tends to transcend the limits of consciousness towards the realm of the unconscious. Blaga, the grown person, feels uncomfortably within the coordinates of his individuate ego and longs for his infantile self. Magic thinking offers him a wonderful corridor of regression, the personal "subjective purpose of the magic idea" being "the creation of a world propitious to human soul". Man's magic thoughts endow things with a psychoid nature; by such an animistic projection, man arrange nature as a live and vital *milieu*, and recovers thus the state of symbiosis of the child with the mother and the world. Magic projection allows man to experience an inner regeneration, a "self-induction" with power, "in the sense expressed by the phrase: Animating things, the soul animates itself" (1987: 329).

Magic is therefore the royal way of access to the central mystery. Blaga treats magic as the "hub" that holds together myth and science, arts and philosophy, and all the other forms of human culture. By raising magic at the dignity of "the most polyvalent idea of human

spirituality", the writer implicitly confesses his own dependence on the magic found, as a source of all creative inspiration. At the end of the treatise *On Magic Thinking*, Blaga sketches a compass rose of the functions of magic, which covers the main necessities of human being: ontological, cognitive, pragmatic, vital, poetical and religious. The theory that magic "pervades" the major fields of human creativity (mythology, religion, metaphysics, science and arts) is correlated to the intuition that the great themes and symbols of Blaga's poetical, philosophical and theatrical works feed on the infantile magic material.

The personal considerations upon the history of mentalities which close Blaga's treatise may be read as an unwilled intimate confession: "It is not surprising that having such wide applications the idea of the magic plays an important role in humankind spiritual life. It is quite certain that, any criticism it could be submitted to, the idea of the magic would never be completely discarded by human conscience; and if it would, it is certain that it will continue to irradiate from human unconscious, and to influence from there our orientation in the universe and our most distinguished feelings" (1987: 334-337).

Human culture is conceived by Blaga as a branchy genealogical tree whose roots, represented by magic, hold grip on the mystery. "Irradiating from the unconscious", the magic idea nourishes as a placenta the main creative concepts developed by the Romanian philosopher: the myth, the sacred, the dogma and the metaphor, and their respective cultural fields.

Conversely derived from magic, myth is the most archaic instrument of positive knowledge, from which derive in their turn the other ways of cognition. What makes the difference between magic and myth, in spite of their great archaism, is that myth completes the imaginary revelation avoided by magic. While magic is a "stereotypical semi-revelation" which prolongs the mystery, mythology is a "dissembling revelation" which stylistically represses the mystery, by substituting it with an icon. "The myth is an attempt of revealing the mystery by means of fantasy. The myth converts the existential mystery, if not adequately, at least positively, into self-suficient images and figures" (1987: 219). Using these criteria, Blaga distinguishes between myths without magic motifs, magic without mythical motifs, and mixed forms of myth and magic. In other terms, myth is a way of expression which proceeds

from the original magic and uses the bewitching power of the magic in order to "shed glimpses of the unfathomable mystery". The sound genuine myth is autonomous and inconvertible to other ways of cognition; "the logical conclusion, sums up Blaga, is that such 'myths' mirror transcendent mysteries deeply dissembled by our own mythical intuition or vision" (1987: 463).

From the magic idea also proceeds the idea of the sacred, seen as the central element of religious thinking. "In fact, the sacred was initially an attribute of the magic power or of the magic substance, or an attribute of the things and of the beings carriers of a magic charge. [...] I incline therefore to see the sacred as a diluted, ethereal, sublimated derivative quality which was first attributed only to magic, seen as a feared and at the same time wanted power, as a conjured or prohibited substance, avoided or admired beyond all limits" (1987: 333). In order to establish the link and then the conceptual transference from magic to religion, Blaga makes use of Rudolf Otto's definition of the sacred as a *numinosum*, as a *mysterium tremendum* (Otto, 1926).

Significantly, Christian religion exerted a *numinous* influence upon Blaga merely as long as the writer perceived it in the terms of a magic power, as a prolongation of the magic, that is during his childhood. Until the age of ten or eleven years, remembers the memoirs-writer, "my life was to be under the control ever greater of a religious feeling, amplified by unexpected outgrowths. And this went on gradually. I don't exaggerate when confessing that for years I spent every day a couple of hours in prayers. In internal prayers without any exterior ritual" (1965: 46). The genuine religious feeling vanished precisely when Blaga, as a rational young man, during his "socratic" adolescence, repressed the infantile magic material.

But magic was to be recovered through new cultural concepts, such as the metaphor, in poetry, and the dogma (or transfigured antinomy), in metaphysics. Blaga defines the metaphor as a transposition of the magic idea into arts, as an attempt to rebuild, in the stylistic settings of poetry, "the daring links between moments and things" implied by the magic units of phenomena (1987: 317). Essentially, the definition Blaga gives to metaphor (and especially the distinction between plastical and revealing metaphors) relies on the relationship between the phainic and the cryptic aspects which characterises the luciferic way of knowledge.

"Plastical metaphors have the specific quality of pointing to an object without showing its magic aura or power. [...] Revealing metaphors are intended to bring light about something hidden in the same object. Revealing metaphors try to uncover a mystery using the means offered by the concrete world, by senses experience and by fantasy" (1985: 353-354). Although metaphor stylistically dissimulates the mystery as well as any other tool of the positive knowledge, Blaga feels it as a substitute and as a prolongation of the magic idea. Though in an improper manner, metaphor is still capable of projecting man onto the horizon of the mystery. This makes the philosopher to confer metaphor an anthropological and metaphysical dignity, to consider it an element representative for the creative destiny of mankind.

Finally, the magic idea is recovered in the concept of the transfigured antinomy, which crowns Blaga's gnoseology. All kinds of "comprehensive" cognition, from the paradisiac-scientific to the luciferic-metaphysical, are bound to make appeal, in limit situations, to paradoxical concepts, which are no less than transpositions of the magic into empirical and logical categories. In order to catch and to resume the chain of complex mental operations which link the psychic representation of an act to its physical enactment, empirical knowledge has to resort to magic ideas (which play the role of a "cognitive deputy") from occultism, such as hypnosis, suggestion, telepathy, clear-sightedness (1987: 308-310; 1983: 464-469). We know from his "Editorial legacy" that Blaga planned at a certain moment to systematically tackle the most 'problematic' and 'ill-famed' problems of the occult knowledge (parapsychology and metapsychology) (1983: 58-59); even if, responding to a scientific spirit of rigour, he eventually disregarded them, we'll meet them again in the fantasy narrative from the novel *Charon's boat*.

But dislike scientific and paradisiac ways of knowledge, bound to resort to paradoxical concepts (such as the $\sqrt{-1}$ factor from algebra) only in limit situations, Blaga's gnoseology makes an extensive use of the magic irrationality. Blaga builds up an equivalent of the magic idea in the rational thinking: the dogma, or the transfigured antinomy. Monographically analysed in *The Era of the Dogma*, dogma stands in the very centre of the luciferic knowledge, as an instrument purposefully developed by the philosopher in order to break an

apophatic way of access (different from the magic one) to the ultimate mystery. Antinomy is a result of the transference of the magic into logics, of the translation of the magic unities into analytical judgements. In describing these two ways of knowledge (which we previously defined as ec-static cognition, specific to the infantile self, and en-static cognition, specific to the mature ego), Blaga is obviously influenced by the language specific to his contemporary *Zeitgeist*, shaped for example by Bergson. Magic thinking corresponds to Bergson's intensive, qualitative, dynamic and vital psychic moods, such as intuitions, sentiments, passions, while logics corresponds to Bergson's extensive, quantitative, inert and still psychic moods, such as the ideas, the notions and the judgements (Bergson, 1912: 22-63). The two ways of knowledge are autonomous, therefore magic representations find the only possible rational equivalent in antinomies and logical paradoxes.

Blaga arouses the ambition not only of distinguishing magical from logical thinking, but also of elaborating an intellectual knowledge which should include the magic found. To the primitive total perception of the infantile self, the philosopher opposes the metaphysical total vision of the mature self, which manages, through ec-static and apophatic categories, to reinstate the unconscious material into the conscious system. This is why dogma is a wider concept than the magic idea, and why metaphysics, as a philosophical image of the Big Whole, should include magic and mythical elements. "Any metaphysical thinking points at the totality of the existence, and this purpose compels human spirit to make concessions to myth and magic. Without such spontaneous derogations, human knowledge would never be able to arise from the given elements of the concrete existence to the totality of the existence. In this respect, myth and magic are the most at hand means of leaping from 'the parts' to 'the whole' " (1983: 139). And Blaga continues by proving that myth and magic are "hidden but structural elements" of any philosophy (Plato's, Spinoza's, Leibniz's, Hegel's, and so on) that aims at catching in synthetic concepts the mystery of the universe.

This is also the theoretical explanation of Blaga's large appeal to mythical images and symbols in his philosophical narrative. The endeavour of catching the Whole should rely on the widest "methodological expansion", by putting to work all the cognitive instruments of the human spirit. "I won't avoid rational thinking and exact concepts when I'll come upon

facts that unequivocally fit in precise patterns. I won't avoid mythical thinking when I'll cover misty and hidden zones. I won't avoid ec-static thinking when the antinomies of existence will unavoidably face me. I even think that granting mythic depth to scientific-rational results, and scientific precision to mythical visions is a task we should definitively endorse" (1983: 448). Methodical impregnation of science with the spirit of mythical depths, and of myth with the spirit of scientific rigour is a consequence of Blaga's fascination with recovering, through a conjunction of all stylistically repressed visions accessible to mature man, the unrepressed magic found of childhood. In Blaga's vision, true metaphysics is a "supreme essence" which transforms the magic motifs of our existence into philosophical concepts.

References:

Bachelard, G. (1986), *Dialectica spiritului ştiinţific modern [The Dialectics of Modern Scientific Spirit]*, Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Bergson, H. (1912) [1993 for the Romanian translation], *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei [An Essay on the Immediate Data of the Conscience]*, Cluj: Dacia.

Blaga, L. (1965), *Hronicul şi cântecul vârstelor [Chronicle and Song of the Ages]*, Bucureşti: Editura Tineretului.

— (1983). *Trilogia cunoaşterii [Trilogy of cognition]*, in Dorli Blaga (Ed.), *Opere*, Bucureşti: Editura Minerva, vol. 8.

— (1985). *Trilogia culturii [Trilogy of culture]*, *Opere*, 9.

— (1987). *Trilogia valorilor [Trilogy of values]*, *Opere*, 10.

— (1988). *Trilogia cosmologică [Cosmological Trilogy]*, *Opere*, 11.

Cassirer, E. (1972), *La philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, Paris: Les Editions de Minuit.

Drimba, O. (1994). *Filosofia lui Blaga [Blaga's Philosophy]*, Bucureşti: Excelsior – Multi Press.

Gană, G. (1976). *Opera literară a lui Lucian Blaga [Lucian Blaga's Literary Work]*, Bucureşti: Minerva.

Lévy-Bruhl, L. (1922). *La mentalité primitive [Primitive Mentality]*, Paris: Félix Alcan.

Malinowski, B. (1925) [1993 for the Romanian translation]. *Magie, ştiinţă şi religie [Magic, Science and Religion]*, Iaşi: Editura Moldova.

Otto, R. (1926) [1992 for the Romanian translation]. *Sacrul. Despre elementul iraţional din ideea divinului şi despre relaţia lui cu raţionalul [The Sacred]*, Cluj: Dacia.

Tănase, Al. (1977). *Lucian Blaga – filosoful poet, poetul filosof [L. B. – the philosophic poet, the poetic philosopher]*, Bucureşti: Cartea Rom]nească.

Tertulian, N. (1968). *Eseuri [Essays]*, Bucureşti: Editura pentru Literatură.

Bibliografie generală

Opera

Ceasornicul de nisip, Ediţie îngrijită, prefaţă şi bibliografie de Mircea Popa, Cluj, Editura Dacia, 1973

Corespondenţă (A-F), Ediţie îngrijită, note şi comentarii de Mircea Cenuşă, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989

Curs de filosofia religiei, Text stabilit de Dorli Blaga, Christu Nastu şi G. Piscoci Dănescu, Alba-Iulia - Paris, Editura Fronde, 1994

Elanul Insulei – aforisme şi însemnări –, Prefaţă, text stabilit şi note de George Gană, Ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi George Gană, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977

Isvoade. Eseuri, conferinţe, articole, Ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi Petre Nicolau, Prefaţă: George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1072

Hronicul şi cântecul vârstelor, Ediţie îngrijită şi cuvânt înainte de George Ivaşcu, Bucureşti, Editura Tineretului, 1965

Luntrea lui Caron, Roman, Ediţie îngrijită şi stabilire text: Dorli Blaga şi Mircea Vasilescu, Notă asupra ediţiei: Dorli Blaga, Postfaţă: Mircea Vasilescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1990

Opere, Ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura Minerva, vol. 7 (*Eseuri*), 1980; vol. 8 (*Trilogia cunoaşterii*), 1983; vol. 9 (*Trilogia culturii*), 1985; vol. 10 (*Trilogia valorilor*), 1987; vol. 11 (*Trilogia cosmologică*), 1988

Opere, Ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, vol. 1 (*Poezii antume*), 1982; vol. 2 (*Poezii postume*), 1984; vol. 3 (*Teatru*), 1986; vol. 4 (*Teatru*), 1991; vol. 5 (*Teatru*), 1993

Pietre pentru templul meu, Bucureşti, Editura "Cartea Românească", 1920

Vederi şi istorie, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Mircea Popa, Galaţi, Editura Porto-Franco, 1992

Omul

Ion Bălu, *Viaţa lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Libra, vol. I, 1995; vol. II, 1996

"Biblioteca critică": *Lucian Blaga*, Studiu, antologie, tabel cronologic şi bibliografie de Emil Vasilescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981

Bazil Gruia, *Blaga inedit: Amintiri şi documente*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1974

Bazil Gruia, *Blaga inedit – Efigii documentare*, vol. I-II, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981

I. Oprişan, *Lucian Blaga printre contemporani*, Dialoguri adnotate, Bucureşti, Editura Minerva, 1987

Lelia Rugescu, *Cu Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985

Mircea Vaida, *Lucian Blaga. Afinităţi şi izvoare*, Bucureşti, Editura Minerva 1975

Mircea Vaida, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1982

D. Vatamaniuc, *Lucian Blaga, 1895-1961, Biobibliografie*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1977

Critica

Nicolae Balotă, *Euphorion. Eseuri*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, Cap. "Lucian Blaga, poet orfic"

Pavel Bellu, *Blaga în marea trecere*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970

Ion Breazu, *Studii de literatură română şi comparată*, vol. II, Ediţie îngrijită, postfaţă, bibliografie şi indice de nume de Mircea Curticeanu, Cluj, Editura Dacia, 1973, cap. "Opera poetică a lui Lucian Blaga"

George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1982

Pompiliu Constantinescu, *Figuri literare*, Prefaţă de Gabriel Dimisianu, Bucureşti, Editura Minerva, 1989, Cap. "Lucian Blaga"

Ovid S. Crohmăniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1971

Ov. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1963

Ştefan Aug. Doinaş, *Lectura poeziei*, urmată de *Tragic şi demonic*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1980, Cap. "Eseu asupra poeziei lui Lucian Blaga"

Ştefan Aug. Doinaş, *Orfeu şi tentaţia realului*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974, Cap. "Însemnări asupra «bestiarului» blagian"

Ştefan Aug. Doinaş, *Poezie şi modă poetică*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972, Cap. "Poetica lui Lucian Blaga: De la «osândă» la «mântuirea» cuvântului"

Ovidiu Drimba, *Filosofia lui Blaga*, Bucureşti, Casa de editură Excelsior – Multi Press, 1994

V. Fanache, *Eseuri despre vârstele poeziei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1990, Cap. "Setea de lumină", "«Taina marilor ape»", "Umblet şi popas", "«Sufletul

satului»“, “Trecere, petrecere”, “Cântecul menit să consume materia”

V. Fanache, *Întâlniri... (Critică şi istorie literară)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, Cap. “Lirica lui Blaga”

Constantin Fântâneru, *Poesia lui Lucian Blaga şi gândirea mitică*, Bucureşti, Colecţia «Convorbiri literare», 1940

George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976

Leonard Gavriliu, *Inconştientul în viziunea lui Lucian Blaga, Preludii la o noologie abisală*, Bucureşti, Editura IRI, 1997

Dumitru Ghişe, Angela Botez, Victor Botez (coordonatori), *Lucian Blaga – cunoaştere şi creaţie. Culegere de studii*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987

Ion Ianoşi, *O istorie a filosofiei româneşti – în relaţia ei cu literatura* –, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1996

Alexandra Indrieş, *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Minerva, 1981

Melania Livadă, *Iniţiere în poezia lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974

Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 1-2, Bucureşti, Editura Minerva, 1973

Eugen Lovinescu, *Scrieri*, vol. 1 *Critice*, Ediţie şi studiu introductiv de Eugen Simion, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, Cap. “Lucian Blaga”

Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968

Dumitru Micu, *Estetica lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1970

Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967

Marin Mincu, *Critice II*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971, Cap. “Predestinarea poetului”

Marin Mincu (antologie, tabel cronologic, prefaţă şi comentarii), *Texte comentate: Lucian Blaga – Poezii*, Bucureşti, Editura Albatros, 1983

Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia ui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984

Mircea Muthu, *Permanenţe literare româneşti din perspectivă comparată*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986

Ion Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, Bucureşti, Editura Minerva, 1991, Cap. "Lucian Blaga"

Ion Negoiţescu, *Însemnări critice*, Cluj, Editura Dacia, 1970, Cap. "Blaga şi artisticul sau de la filosofie la dramă"

Z. Ornea, *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980

Alexandru Paleologu, *Spiritul şi litera. Încercări de pseudocritică*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, Cap. "Teatrul lui Lucian Blaga"

Ion Pop, *Lucian Blaga – Universul liric*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981

Ion Mihail Popescu, *O perspectivă românească asupra teoriei culturii şi valorilor. (Bazele teoriei culturii şi valorilor în sistemul lui Lucian Blaga)*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980

Cornel Regman, *Selecţie din selecţie*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972, Cap. "Blaga şi verbul"

Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. II, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1976, Cap. "Lucian Blaga"

Grigore Smeu, *Sensuri ale frumosului în estetica românească*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1969, Cap. "legea nontransponibilităţii"

Henri H. Stahl, *Eseuri critice despre cultura populară românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1983, Cap. "Lucian Blaga şi filozofarea despre filozofia poporului român"

Dumitru Stăniloaie, *Poziţia domnului Lucian Blaga faţă de creştinism şi ortodoxie*, Bucureşti, Editura Paideia, 1993

Mariana Şora, *Cunoaştere poetică şi mit în opera lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970

Octav Şuluţiu, *Pe margini de cărţi*, *M. Eminescu. – Regina Maria. – N. Iorga. – T. Arghezi. – Lucian Blaga. – Gib. I Mihăescu*, Sighişoara, Editura Miron Neagu, 1938

Octav Şuluţiu, *Scriitori şi cărţi*, Ediţie îngrijită, tabel cronologic şi prefaţă de Nicolae Florescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1974, Cap. "Lucian Blaga"

Alexandru Tănase, *Lucian Blaga - Filosoful poet, poetul filosof*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1977

N. Tertulian, *Eseuri*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, Cap. "Lucian Blaga"

Eugen Todoran, *Lucian Blaga – Mitul dramatic*, Timişoara, Editura Facla, 1985

Eugen Todoran, *Lucian Blaga - Mitul poetic*, Timişoara, Editura Facla, vol. I, 1981, şi vol. II, 1983

Mircea Tomuş, *Cincisprezece poeţi*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, Cap. "Poezia lui Lucian Blaga. Univers, motive, atitudini"

Laurenţiu Ulici, *Recurs*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971, Cap. "Lucian Blaga (O imagine particulară a eternităţii)"

Cornel Ungureanu, *Contextul operei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978, Cap. "Vârstele ordinii şi ale ereziei"

Tudor Vianu, *Masca timpului* (Schiţe de critică literară), Arad, Editura librăriei diecezane, 1926

Vasile Dem. Zamfirescu, *Între logica inimii şi logica minţii. Încercări hermeneutice*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985, Cap. "Filosofia culturii şi psihanaliză la Lucian Blaga"

Bibliografie specială

Capitolul 2. *Tăcerea*

Paule Aimard, *Les troubles du langage chez l'enfant*, Paris, PUF, 1988

Bruno Bettelheim, *The Empty Fortress. Infantile Autism and the Birth of the Self*, New York, The Free Press/ London, Collier-Macmillan, 1967

Françoise Dolto, *Au jeu du désir. Essais cliniques*, Paris, Seuil, 1981

Françoise Dolto, *Séminaire de psychanalyse d'enfants*, II, Paris, Seuil, 1985

Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, PUF, 1965

Sigmund Freud, *Micul Hans. Analiza fobiei unui băiat de cinci ani*, Cu un comentariu psihanalitic de Ernest Jones, Traducere din limba germană de Rodica Matei, Bucureşti, Editura "Jurnalul literar", 1995

Sigmund Freud, *Psihanaliză şi sexualitate*, în *Opere* III, Traducere, eseu introductiv şi note de dr. Leonard Gavriliu, Bucureşti, Editura :tiinţifică, 1994

Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură şi artă*, Traducere şi note de Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Univers, 1980

C. G. Jung, *Amintiri, vise, reflecţii*, Consemnate şi editate de Aniela Jaffé, Traducere şi notă de Daniela :tefănescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996

C. G. Jung, *Problèmes de l'âme moderne*, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1960

Melanie Klein, *Iubire, vinovăţie, reparaţie şi alte lucrări: 1921-1945*, în *Scrieri* vol. I, Traducere de Laura Pavel, Emma Tămâianu şi Florin V. Vlădescu, Binghampton & Cluj,

Editura Sigmund Freud, 1994

Melanie Klein, *Povestea unei analize de copil. Conduita în psihanaliza copiilor bazată pe tratamentul unui băiat de zece ani*, în *Scrieri*, vol. IV, Traducere de Cecilia Popovici, Binghampton & Cluj, Editura Sigmund Freud, 1994

Maud Mannoni, *L'enfant, sa "maladie" et les autres*, Paris, Seuil, 1967

Jacques Le Rider, *Modernitatea vieneză şi crizele identităţii*, Traducere de Magda Jeanrenaud (după ediţia a II-a, revăzută şi adăugită), Iaşi, Editura Universităţii "Al. I. Cuza", 1995

A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Dicţionar critic al psihologiei analitice jungiene*, Traducere de Corin Braga, Binghamton & Cluj, Editura S. Freud, 1995

D. W. Winnicott, *The Child, the Family, and the Outside World*, Middlesex, Penguin Books, 1964

Capitolul 3. *Copilăria magică*

Marc Augé, *Religie şi antropologie*, Traducere şi prefaţă de Ioan Pânzaru, Bucureşti, Editura "Jurnalul literar", 1995

Henri Bergson, *Cele două surse ale moralei şi religiei*, Traducere şi studiu introductiv: Diana Morăraşu, Iaşi, Institutul European, 1992

Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, Traduction de l'allemand et index par Jean Lacoste, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972

Émile Durkheim, *Formele elementare ale vieţii religioase*, Traducere: Magda Jeanrenaud şi Silviu Lupescu, Iaşi, Editura polirom, 1995

Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot,

1968

Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Traducere din limba franceză de Rodica Chira, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992

James George Frazer, *Creanga de aur*, Traducere, prefaţă şi tabel cronologic de Octavian Nistor, Bucureşti, Editura Minerva, 1980, vol. 1-5

Sigmund Freud, *Totem şi tabu*, în *Opere I*, Traducere, cuvânt introductiv şi note de Dr. Leonard Gavriliu, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1991

Leo Frobenius, *Paideuma. Schiţă a unei filosofii a culturii (Aspecte ale culturii şi civilizaţiei africane)*, Traducere de Ion Roman, Bucureşti, Editura Meridiane, 1985

Carlo Guinzburg, *Istorie nocturnă. O interpretare a sabatului*, Traducere de Mihai Avădanei, Iaşi, Polirom, 1996

L. Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1922

L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1922

L. Lévy-Bruhl, *L'expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, par Lévy-Bruhl, Paris, Librairie Félix Alcan, 1938

Bronislaw Malinowski, *Magie, ştiinţă şi religie*, Traducere de Nora Vasilescu, Iaşi, Editura Moldova, 1993

Marcel Mauss şi Henri Hubert, *Teoria generală a magiei*, Traducere de Ingrid Ilinca şi Silviu Lupescu, Iaşi, Polirom, 1996

Mario Mercier, *Şamanism şi şamani*, Traducere şi postfaţă de Mioara Adina Avram, Iaşi, Editura Moldova, 1993

Max Müller, *La science du langage*, Paris, A. Durand et Pedone Lauriel, Libraires-Éditeurs, 1888

Novalis, *Între veghe şi vis. Fragmente romantice*, Selecţie, traducere, prefaţă, note şi

comentarii de Viorica Nişcov, Bucureşti, Editura Univers, 1995

Rudolf Otto, *Sacrul. Despre elementul iraţional din ideea divinului şi despre relaţia lui cu raţionalul*, În româneşte de Ioan Milea, Cluj, Editura Dacia, 1992

Rudolf Otto, *Despre numinos*, În româneşte de Silvia Irimia şi Ioan Milea, Cluj, Editura Dacia, 1996

Gh. Pavelescu, *Mana în folklorul românesc. Contribuţii pentru cunoaşterea magicului*, Sibiu, 1944 (Teză de doctorat, la care Lucian Blaga a fost raportor)

V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Traducere de Radu Nicolau, Bucureşti, Editura Univers, 1973

Oswald Spengler, *Declinul Occidentului. Schiţă de morfologie a istoriei*, Craiova, Editura Beladi, 1996

Surse orientale: Lumea vrăjitorului, Traducere de Laurenţiu Zoicaş, Bucureşti, Editura Symposion, 1996

Edward B. Tylor, *La civilisation primitive*, Traduit de l'anglais par Mme Pauline Brunet, Paris, C. Reinwald et C^{e}, Libraires-Éditeurs, 1876

Wilhelm Wundt, *Éléments de Psychologie Physiologique*, Traduit de l'allemand par le Dr. Elie Rouvier, Paris, Félix Alcan, 1886

Capitolul 4. *Entuziasmul dionysiac*

Charles Andler, *Nietzsche. Sa vie et sa pensée*, vol. I-III, Paris, Gallimard, 1958

Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei*, Traducere, studiu introductiv şi note de horia Lazăr, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993

Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Trente-cinquième édition, Librairie Félix Alcan,

1930

Henri Bergson, *Materie şi memorie*, Traducere de Cora Chiriac, Iaşi, Editura Polirom, 1996

Félix Buffière, *Miturile lui Homer şi gândirea greacă*, Traducere şi prefaţă de Gh. Ceauşescu, Bucureşti, Editura Univers, 1987

Maria Daraki, *Dionysos*, Paris, Arthaud, 1985

Paul Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, Troisième édition, Paris, Garnier-Frères, Libraires-Éditeurs, 1884

Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966

Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986

Marcel Detienne, *La notion de daïmôn dans le pythagorisme ancien*, Préface de J.-P. Vernant, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1963

Paul Deussen, *Filosofia Upanişadelor*, Traducere din lb. germană: Cornel Sterian, Bucureşti, Editura tehnică, 1994

Auguste Diès, *Le Cycle Mystique. La divinité origine et fin des existences individuelles*, Paris, Felix Alcan, 1909

E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, Traducere de Catrinel Pleşu, Prefaţă de Petru Creţia, Bucureşti, Editura Meridiane, 1983

Jules Girard, *Le sentiment religieux en Grèce d'Homère à Eschyle, étudié dans son développement moral et dans son caractère dramatique*, Paris, Librairie Hachette, 1879

Henri Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1978

Carl Kerényi, *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*, Translated from the German by Ralph Manheim, Bollingen Series LXV 2, Princeton University Press, 1976

Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei*, Traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Herdan, în *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizaţii, dialog între generaţii*, Antologie,

Cuvânt înainte şi note introductive de Victor Ernest Maşek, Bucureşti, Editura Meridiane, 1978

Friedrich Nietzsche, *Ştiinţa voioasă ("gaya scienza"). Genealogia moralei. Amurgul idolilor*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994

Walter F. Otto, *Dionysos. Le mythe et le culte*, Traduit par Patrick Levy, Paris, 1969

Edwin Rohde, *Psyché*, Traducere şi cuvânt înainte de Mircea Popescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1985

P. N. Rolle, *Recherches sur le culte de Bacchus, symbole de la force reproductrice de la nature, considéré sous ses rapports généraux dans les Mystères d'Eleusis, et sous ses rapports particuliers dans les Dionysiaques et les Triétériques*, vol. 1-3, Paris, J. S. Merlin libraire, 1824

Jean-Pierre Vernant, *Mit şi gândire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică*, Traducere de Zoe Petre şi Andrei Niculescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1995

Wilhelm Worringer, *Abstracţie şi intropatie şi alte studii de teoria artei*, Prefaţă de Ion Ianoşi, Traducere de Bucur Stănescu, Bucureşti, Editura Univers, 1970

Capitolul 5. *Ataraxia panică*

Ovidia Babu-Buznea, *Dacii în conştiinţa romanticilor noştri. Schiţă la o istorie a dacismului*, Bucureşti, Editura Minerva, 1979

Ion Banu, "Zamolxis et le phénomène des sectes", în *Actes du IIe Congrès International de Thracologie*, vol. II, Édités par les soins de Radu Vulpe, Gheorghe Mihăilă, Romulus Vulcănescu et Dan Sluşanski, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980

Jean Coman, “L’immortalité chez les Thraco-Géto-Daces”, în *Actes du IIe Congrès International de Thracologie*, vol. III, Édités par les soins de Radu Vulpe, Gheorghe Mihăilă, Romulus Vulcănescu et Dan Sluşanski, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980

Mihai Coman, *Mitologie populară românească*, I, *Vieţuitoarele pământului şi ale apei*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986

Hadrian Daicoviciu, *Dacii*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1965

Constantin Daniel, “Zamolxis, ucenicii săi şi claustrarea”, în *Luceafărul*, nr. 6-7, 1984

Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale*, Traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980

Mircea Eliade, *Drumul spre centru*, Antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu şi Andrei Pleşu, Bucureşti, Editura Univers, 1991

Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, vol. II, Traducere de Cezar Baltag, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1986

Gh. Muşu, *Din mitologia tracilor (studii)*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982

Mihai Nasta, “Les rites d’immortalité dans la religion de Zalmoxis”, în *Actes du IIe Congrès International de Thracologie*, vol. III, Édités par les soins de Radu Vulpe, Gheorghe Mihăilă, Romulus Vulcănescu et Dan Sluşanski, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980

Friedrich Nietzsche, *Aşa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toţi şi nici unul*, Introducere, cronologie şi traducere de Ştefan Aug. Doinaş, Ediţia a doua, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996

Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult după credinţele poporului român*, Bucureşti, Librăriile SOCEC & Comp. şi C. Sfetea, 1913

Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, Bucureşti, Cultura Naţională, 1926

D. Protase, *Riturile funerare la daci şi daco-romani*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971

I. I. Russu, *Religia geto-dacilor. Zei, credinţe, practici religioase*, Cluj, Tipografia "Cartea Românească", 1947

Gr. G. Tocilescu, *Dacia înainte de romani. Cercetări asupra popoareloru carii au locuitu tierile romane de a stang'a Dunarii, mai inainte de conquista acestoru tieri de cotra imperatoriulu Traianu*, Bucuresci, Tipografia Academiei Române, 1880

Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei, 1985

A. D. Xenopol, *Istoria românilor*, Ediţia a IV-a, vol. I, Text stabilit, note, comentarii, postfaţă şi indice de V. Mihăilescu-Bârliba, Prefaţă şi studiu introductiv de Al. Zub, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1985

Cuprins

Călin Teutişan, *Studiu introductiv*, p.

Preliminarii

Punctul nuclear, p.

Spirala creaţiei, p.

Tăcerea

Mitul tăcerii, p.

Complexul copilului nedorit, p.

Identificarea cu sora moartă, p.

Criza identităţii, p.

Afirmarea de sine, p.

Copilăria magică

Participarea mistică, p.

Misterul, p.

Ideea magică, p.

Magicul folcloric, p.

Adolescenţa socratică, p.

Entuziasmul dionysiac

Introversiunea erotică, p.

Vitalism bergsonian, p.

Iraţionalism nietzschean, p.

Demonicul, p.

Dionysiacul, p.

Cultul orgiastic

Ataraxia panică, p.

Pan – între Dionysos şi Apolo, p.

Elogiul tracilor, p.

Zamolxe dionysiac, p.

Zamolxe panic, p.

Marele Orb, p.

Ruptura suflet-spirit, p.

Lucian Blaga's Concepts of Mystery and Magic Idea (Abstract), p.

Bibliografie, p.